ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA
COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,
IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,
Ed al presente in quella del SANTO in Padova.

IN ROMA MDCCLXXXIX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj socio.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

AL LEGGITORE.

Sembrerà forse strano a taluno, che io discepolo dell' immortale celebratissimo P. Maestro Martini imprenda a trattare di materie pertinenti alla Musica; e quel tanto, che o per mio divertimento composi, o per maggior comodo de' miei scolari sovente scrissi, ardisca darlo alla pubblica luce, e proporlo quasi come esemplare da imitarsi da quei, che l' armonica dilettevol arte di Apollo ad insegnare imprendono: e ciò ardisca dopo che del mio gran Maestro nelle più dovute acclamazioni l' universo tutto prorompe; quando che estatico dovrei piuttosto quel detto di Stazio ripetere

Da lungi il sieguo, e sue vestigia adoro.

Ma a fronte ancora di tal validissima opposizione cesserà ciascuno di riconoscere in me o animosità, o forse ancor presunzione, se si farà a riflettere, che siccome diversi sono i gradi d' ogni scienza, così diversi, per ispiegarmi, sedili sono e per i compositori, e per i scolari preparati. Certi Genj sublimi, certe Teste da secolo uscirebbono dalla loro sfera, se a' più bassi principj il loro ingegno avvilir volessero. Tal fu il profondissimo Martini, di cui ben a ragione dir si può:

Natura il feo, e poi ruppe la stampa.

I suoi voli son d' aquila; i suoi più minuti pensieri arcani sono astrusissimi: quanto mai à Egli scritto, tutto sembra penetrabile soltanto da' più maturi Maestri. Qual fù nelle Matematiche, e Fisiche Scienze l' inimitabile Newtone, tal fu per avventura nella Musica l' inarrivabil Martini. Ma che forse si giugne a questi Cieli siderei senza valicar prima gli spazj tutti planetarj? Abbisogna il principiante di latte facile a diggerirsi, non di cibo sostanziale, che l' opprima. Per i principianti ò io scritto: sul vertice di un estremo riguardo il mio Precettore, collocato da' voti di tutto il mondo nell' opposto confine, che apice considerar si può della musica perfezione. Ma se mi fosse mai toccato in sorte di conseguire il bramato intento, anche le mie debolezze, mi lusingo, non sarebbon prive del loro merito. Ora brevemente ti esporrò, o Leggitore carissimo, qual sia stato il mio scopo: al tuo giudizio sarà poi rimesso il decidere, se almen da lungi il toccai. Colla lunga esperienza d' insegnare a' Fanciulli i primi musicali principj ò potuto in qualche guisa conoscere, tre essere le principali difficoltà, che quasi sul bel principio nell' imparare questa scienza s' incontrano. Consiste la prima in quella nojosissima cantilena, che da noi dicesi *Solfeggio*, quale, per esser priva di qualunque armonia, un tedio non indifferente apporta al discepolo, ed aumenta in conseguenza gli ostacoli, che nell' apprendere s' incontrano, crescendo questi, a ben riflettere, in ragion inversa del piacere, con cui siamo verso qualche studio trasportati. Superata questa noja, ed impossessatisi del Solfeggio i fanciulli, eccoli nuovamente alle difficoltà di prima; quando non più le note, ma le voci a loro affisse debbono modulare, sembrano per qualche tempo non aver nulla appreso col passato lungo esercizio. Sia per altro giunto il giovane a superare anche quest' ostacolo: eccolo già al terzo poco a' precedenti inferiore. Dev' egli cantare, ma molte volte in tempo, che da altri parole tutte diverse, con modulazion differente, con velocità per lo più opposta alla propria si tenta col di lui canto formare una soave armonìa: ed eccolo ora fuori di tempo, ora sconcertante nel tuono, e non di rado colle parole stesse da' compagni rapito. O' creduto dunque di poter ovviare a tutti quest' inconvenienti co' brevi elementi che ti presento.

A 2 Egli-

Eglino son formati tutti *a Canone*, facili sul bel principio, più astrusi in progresso. Incominciano dalla pura *Scala*; passano quindi a' primi, e giungono agli ultimi *Salti*, che da noi sogliono usarsi : dopo liberi da ogni legge que' Sol- feggi contengono, che possono la voce render flessibile, chiara, e veloce : tutti finalmente sono framischiati e di sole note, e di adattate parole, che la sostanza significano di quel che in ciascuno si pretende insegnare. Con questa mia, qualunque siasi, fatica mi lusingo forse non senza ragione, e che il Cantante anche nel bel principio ricaverà dalla *Sca- la armonica* qualche piacere; ed assuefatto fin da quando alla Musica nacque a parlare, e concertare cantando, niuna delle difficoltà riferite sia egli per provare quando in questa scienza a grandeggiare incomincia. Ed eccoti con brevità insieme, e schiettezza i motivi esposti, che a pubblicare quest' opera m' indussero. Chiunque senza spirito d' invidia si farà a scorrerla, il desiderio almeno di giovare potrà in me riconoscere: che se questa gloria ancora volesse qualche invidioso rapirmi, sappia, che neppur lui senza dono ò voluto lasciare. Legga il Canone, che a queste parole cerca di conciliare armonia: *Rumpatur quisquis rumpitur invidia*: e vedrà se mentisco. Vivi felice.

ELEMENTI DELLA MUSICA

PARTE PRIMA

ELEMENTI DI TEORICA.

ELEMENTI DELLA MUSICA

DEFINIZIONI.

1. Non v' à scienza, la quale, se con metodo trattata venga, non abbia certi segni per se stessi nulla significanti, ed indicanti solo alcune idee generiche, che in compendio l' immagine ci presentano di ben cento, e mille cose, quali impossibil ci sarebbe percepire tutte distintamente. Se accade poi, che segni tali applicati sieno a singolari oggetti, che in quella facoltà ponno aver luogo, denotano subito singolarmente ciocchè prima in confuso solo, ed in genere soleano esprimere. Ciò vogliono additarci i Maestri tutti del ben pensare co' loro segni dell' idee, ch' essi dicono *astratte*: ciò vuole significare il Geometra co' suoi *punti*, *linee*, *e superficie*: ciò il Meccanico co' suoi *fulcri*, *resistenze*, *e potenze*, e ciò finalmente (per non nominarli quì tutti) ci dice l' Aritmetico, e l' Algebrista colle sue *cifre*, *lettere*, e particolari caratteri.

2. La Musica dunque ancora, scienza al par d' ogni altra sublime, e dilettevol figlia della severa Matematica, e che per conseguenza della genitrice l' evidente ordine imita, nello scuoprirsi a noi ci si presenta immediatamente con sette lettere dal volgare alfabeto nostro improntatele, e con sei sillabe, che nulla per se stesse significanti, servon però a farci dare la giusta intuonazione a quelle note, che debbon poi con adattate parole intenerire talora, e talor atterrire l' animo di chi ode, giusta il divisamento dell' esperto Compositore.

3. = Le Lettere son queste =

Gravi	*Acute*	*Sopracute*
A.B.C.D.E.F.G.	a.b.c.d.e.f.g.	aa.bb.cc.dd.ee.ff.gg.

Le

Le Sillabe sono

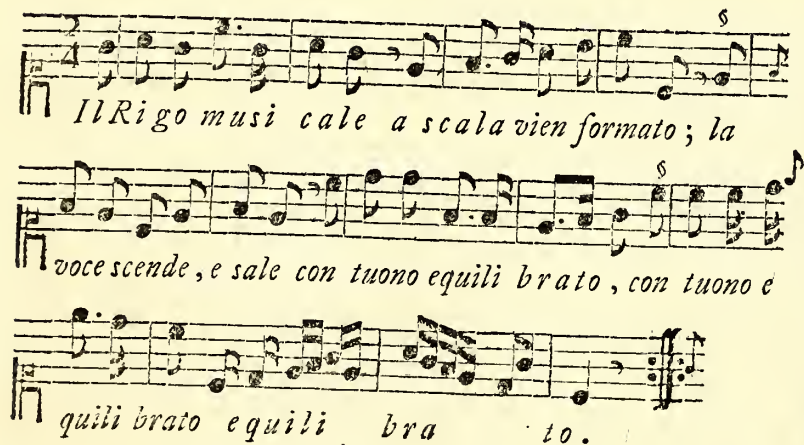
do, re, mi, fa, sol, la.

Da queste Lettere, e Sillabe si compongono sette nomi, che sono li seguenti

A.lamirè. B.fabemì. C.solfaut. D.lasolrè. E.lamì. F.faut. G.solreut.

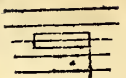
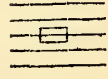
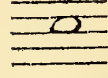
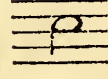
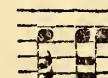
La sillaba *ut*, la quale non stà espressa nell'accennate sei sillabe, fu mutata nella sillaba *do*.

III. Questi sette nomi per ordine alfabetico disposti sono gradatamente assegnati ad ogni voce, che nella Musica abbiamo. Le sillabe, dalle quali vengono essi composti, sono le sole sei divisate, le quali servono per dare alle stesse voci il loro particolar nome per il solfeggio; onde quante sono in una Lettera le sillabe, tanti nomi può aver quella voce, che alla data Lettera corrisponde. v. g. Il tuono di voce assegnato alla Lettera A. può chiamarsi *la*, *mi*, e *re*. Quello del B. può dirsi *fa*, e *mi*. Quello del C. si appella *sol*, *fa*, e *do*: e così discorrasi dell' altre; avvertendo però, che i varj nomi, che la stessa voce può acquistare, non debbono darsi a caso, ma secondo que' principj, che anderemo in appresso spiegando.

ANNOTAZIONE:

IV. Se ricercasse qualcuno, perchè le voci diverse, delle quali è capace l'Uomo, si sieno volute indicare con nomi parimenti diversi, la risposta sarebbe troppo ovvia, cioè per la stessa ragione, che à determinato il genere umano posto in società a distinguere le varie cose con varj nomi, per poter indicare distintamente ciocchè richiediamo; nella stessa guisa dunque poteva ogni tuono di nostra voce nomarsi, per esempio, *do*; ma qual circuito di parole non sarebbe stato necessario per dire ad un Cantante, che mettesse fuori una voce distante due gradi dalla già intuonata? Al contrario presentemente, se egli modulò la voce corrispondente al *do*, e gli comando, che intuoni il *mi*, senza molte parole egli già sà ciocchè desidero, vale a dire, che la voce da me richiesta dev' essere due gradi più alta di quella, che già intuonò. Che se inoltre ricercato mi venga, perchè siansi adoprati i nomi di *do*, *re*, *mi*, *ec.* la ragione già fu data (n. 1.) cioè per lo stesso motivo, che io dico *pane*, *vino*, *penna*, *ec.* I vocaboli, generalmente parlando, sono tutti arbitrarj, ed allora soltanto non possono variarsi, quando l' uso comune l' à adottati in quel tale significato. Ciò non pertanto aver proceduto gl'inventori di quest' arte con qualche ragione nello scegliere questi nomi piuttosto che altri, chiaramente si conoscerà, se ci faremo tre cose a riflettere, 1. che ciascuno d'essi non contiene, che una sillaba; 2. che tutt'insieme mi danno le cinque vocali che può l'Uomo formare; 3. che ciascuno à una consonante. Il primo era quasi necessario, altrimenti sarebbe stato impossibile il veloce solfeggio. Se la prima voce si fosse detta *notificazione*, la seconda, per esempio, *precipitevolmente*, e così discorriamo del resto, chi con lestezza sarebbe passato da una voce ad un' altra? Il secondo, se non era assolutamente necessario, riusciva almeno molto utile, mentre se qualche vocale si fosse omessa, quando poi dal solfeggio fosse passato il discepolo a cantare le parole, non avrebbe ben modulata quella vocale, nella cui pronunzia non sarebbesi mai esercitato. Finalmente a ciascuna vocale s' è aggiunta una consonante, per imparare a ben modulare anche queste; e per lo stesso fine si sono scelte consonanti quasi d' ogni sorta, cioè *labiali*, *dentali*, *ec.* solo si sono lasciate le più dure, per evitare l' irritante durezza in chi canta. Una simile ragione à fatto mutare l' *ut* in *do*, per toglier quell' urlo, che nel canto suol rendere questa vocale.

V. Non però nel solfeggio dovrassi perpetuamente fermare lo studente; ma dopo che franco in questo scorgerassi, si farà allora passare all' intuonazione della lettera A. in ogni nota, come la più adattata alla modulazione, o come dir so-

gliono al portamento della voce. In ogni pausa poi comandano i Maestri, che si dica *Amen*, per far dire qualche cosa di significante. Si procuri peraltro diligentissimamente, che il vantaggio solito a ritrarsi da tal vocalizzo non venga guasto da que' difetti di gola, o di naso, che intollerabile rendono, e nauseante chi canta.

VI. Il *Rigo Musicale* è quell'unione di linee, nelle quali si collocano le note. Vien' egli composto di cinque linee, che unitamente ai loro spazj intermedj ci presentano una scala composta, diciam così, di tanti gradini per ascendere, o discendere in essa colla voce, secondochè piacerà al Compositore. Questa scala, compresivi gli spazj vuoti tanto infra le linee, quanto innanzi la prima, e dopo l'ultima, in se contiene undici corde, le quali sono sufficienti alla voce umana per comodamente in esse esercitarsi; che se al Compositore piace farla ascendere più sopra, o discendere più sotto degli spazj, e linee accennate, si serve d'una picciola linea, colla quale denota, che la *nota* oltrepassa il termine compreso nel Rigo musicale: e questa *nota* così segnata dicesi *nota tagliata*.

VII. *Figure della Musica* si dicono que' segni, per i quali conosciamo, 1. qual voce debba intuonarsi, 2. quanto dobbiamo fermarsi nella sua intuonazione. Si conoscerà qual voce debba intuonarsi dal sito, ch'essa occupa nel Rigo musicale, come dirassi in appresso: e sarà chiaro quanto dobbiamo in essa fermarsi dall' indice seguente, che ci addita le dieci *Figure*, che ànno luogo nella musica, il loro *nome*, e *valore*.

IN.

INDICE.

8. LE FIGURE DELLA MUSICA SONO DIECI.

Massima che vale otto battute: e se volessi, che si cessasse di cantare finchè dura il suo valore, vi porrei qualche segno, che dicesi *pausa*; onde questo è il segno della — sua Pausa 8

Lunga che vale quattro battute — sua Pausa 4

Breve che vale due battute — sua Pausa 2

Semibreve che vale una battuta — sua Pausa 1

Minima che vale mezza battuta, oppure in una battuta se ne pongono due — sua Pausa 1/2

Semiminima che vale un quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono quattro - sua Pausa 1/4

Croma che vale mezzo quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono otto - sua Pausa 1/8

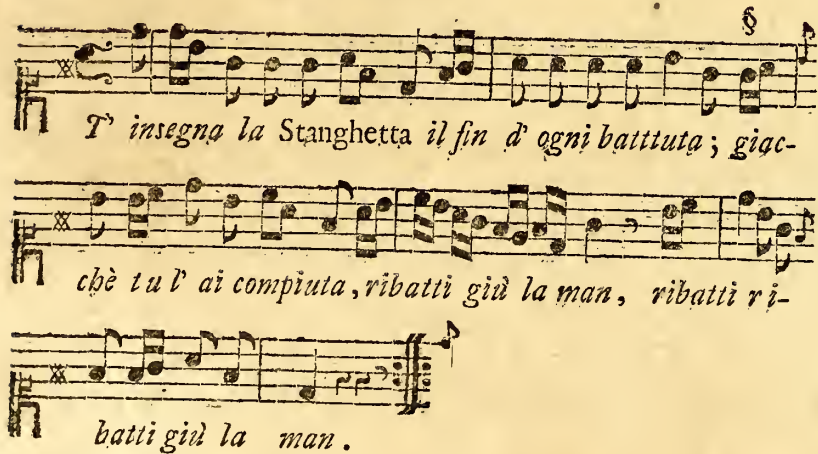
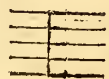
Semicroma che vale una sedicesima di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sedici - sua Pausa 1/16

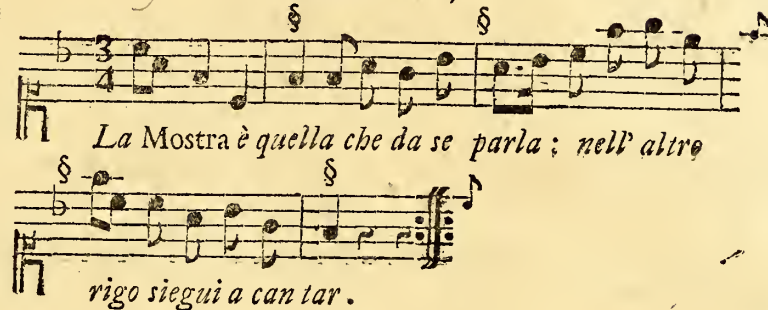
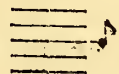
Fusea che vale una trigesimaseconda di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono trentadue — sua Pausa 1/32

Semifusea che vale una sessagesimaquarta di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sessantaquattro — sua Pausa 1/64

9. Oltre i segni finora descritti ve ne sono degli altri, i quali però per farsi intendere non abbisognano, che dell' occhio. Eccone l' indice, e la sua spiegazione.

I N D I C E

Canone a 3.

Questo dicesi *Stanghetta* e separa una battuta dall' altra

Canone a 5.

La Mostra *è quella che da se parla; nell' altro rigo siegui a can tar.*

Mostra ed indica la nota che siegue nell' altro rigo.

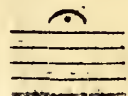
Canone a 3.

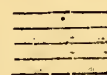
T' istruisce il Ritornello, *che altra volta canti quello, che cantasti così ben.*

Ritornello perchè fà ritornar di nuovo al principio della cantilena.

Canone a 4.

Legatura perchè unisce le note insieme, che da una battuta passano all' altra.

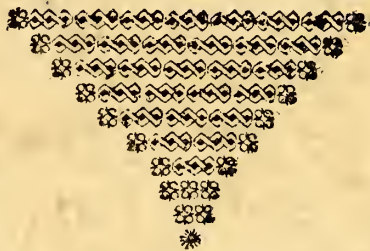
Canone a 3.

Corona e' si scrive acciò tutti, dov' essa è segnata, unitamente si fermino.

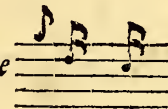
Canone a 4.

Punto e fa crescere la metà del suo proprio valore ad ogni nota.

Canone a 4.

Presa § e mostra quando nelle composizioni, specialmente in quelle dette a *Canone*, debba ciascun Cantante dar principio alla sua parte dopo il primo Ca-

Canone a 4.

Trillo tr il quale denota, che la nota sovra cui è posto debba sollecitamente cantarsi unita ad altra nota a lei superiore. Per esempio, ritrovasi sul *sol*? in vece di cantarsi il solo *sol*, devesi con somma celerità cantare *sol la*, *sol la*, *sol la*, ec. essendo il *la* nota immediatamente superiore al *sol*.

Canone a 3,

Ques ta no ta pic co li na ci fa
strada al la maggiore; ed a questa
del valo - re le ne to glie la me-
tà, le ne to - glie la metà,
le ne toglie la me tà.

Appoggiature sono esse picciole note, le quali ci fanno strada ad intuonare più dolcemente la nota, che viene loro appresso.
S' intuonano esse pertanto come tutte le altre note: solo devesi avvertire, che il valore del loro tempo non è altro che la metà della nota innanzi cui son poste.

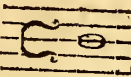
10. Il *Tempo* nella musica significa ciò, che suol denotare in ogni altra scienza, cioè quanto dobbiamo durare nell' intuonazione di una, o più note.

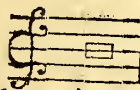
11. Siccome in ogni musica ben concertata v' è d' uopo di un Capo regolatore di tutt' i Cantanti, e Suonatori; così, acciò questo potesse regolar tutti, era necessario qualche di lui moto, che indicasse ad ognuno quanto tempo dovesse impiegare nel modulare una data quantità di note. Ecco l' origine della *Battuta*; ed in conseguenza del *Tempo*.

12. La *Battuta* dunque nella musica significa una misura di tempo più lenta, o più veloce composta di alcune percussioni di mano, che si dicono comunemente *parti di battuta*, delle quali se ne distribuiscono nel battere alcune, ed altre nel levare la mano. La *Battuta* in se stessa in tre specie dividesi.

13. La prima si compone da quattro percussioni, che in conseguenza diconsi *quarti*; e di questi due ànno luogo in battere, e due in levare.

14. La seconda à tre parti, cioè due volte si batte, ed una si eleva la mano.

15. La terza finalmente si compie col battere una volta, e levare un' altra.

16. Da queste tre specie di *battuta* ànno origine tutt' i *tempi*, che in sostanza altro non sono, che le dette tre battute, nelle quali poniamo maggior, o minor quantità di voci, secondochè ci viene indicato dal segno del *Tempo Minore – Dupla – Tripla – Sestupla – Nonupla – e Dodecupla*.

17. Ecco i loro segni distintivi, e le figure corrispondenti in ciascuno al valore di una battuta.

IN-

Canone a 3.

Questo è il *Segno* del tempo *Minore* detto comunemente *Ordinario*, e *Perfetto*; e questo si compie con quattro percussioni, due in battere, e due in levare. Dicesi *Minore*, perchè questo è l' unico tempo che dentro il termine della sua battuta porti il valore di una semplice figura: *Ordinario*, perchè viene più frequentemente degli altri tempi usato nelle cantilene: *Perfetto*, perchè à le sue parti eguali;

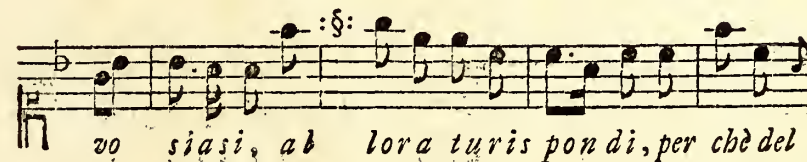
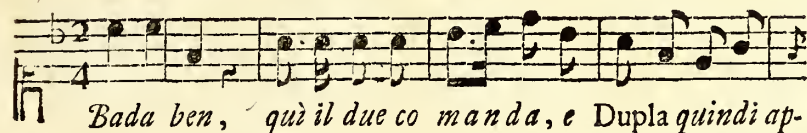
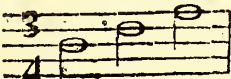
Canone a 4.

Segno del tempo *Tagliato*, detto a *Cappella*, qual' è una specie del suddetto tempo *Minore*. Si regola egli con due percosse, una in battere, l' altra in levare. Si taglia, perchè diminuisce se stesso, e la nota per metà del valore che avea. Dicesi ancora a *Cappella* dall' uso, che di esso si fa nelle Cappelle, ove dovendo tutti cantare sopra il medesimo libro, restano in questo modo le sue figure più visibili, e chiare, perchè son libere da molti segni, che seco portano gli altri tempi nelle figure a loro soggette.

Sieguono ora i tempi, che dir si possono *numerati*, perchè il loro segno consiste in due numeri. Il primo, cioè quello che resta di sopra, *numeratore*: l' altro dicesi *numerato*. Vogliamo col *numerato* indicare quante note dovrebbono porsi in una battuta, se il tempo fosse *ordinario*: ed indichiamo col *numeratore* quante note nel tempo che di nuovo formiamo debbono cantarsi in una battuta. Vedo, per

per esempio, questo segno $\frac{2}{4}$, e conosco dal quattro, che delle note segnate quattro per battuta ne proferirei, se il tempo fosse *ordinario*; ma mi fa conoscere il $\frac{2}{}$, che il tempo così segnato non ne vuole che due per battuta, e così degli altri.

22

Canone a 3.

Segno $\frac{2}{4}$ del tempo *Dupla*. Esprimono già i numeri stessi, che se nel tempo ordinario v' andavano quattro figure, in questo ne vanno due, una in battere, e l' altra in levare.

23

Canone a 4.

:§:

Vedi: di Tri - pla *detta* Maggio re

:§: :§:

è quest' il se gno, quest' è il va lore.

Segno $\frac{3}{1}$ del tempo *Tripla* detta *Maggiore*, non usata da' Moderni. Questa colle sue specie si spiega dal segno de' numeri, e si compie con tre percosse, due in battere, ed una in levare.

24

Canone a 3.

:§:

Del la Mi no re *il se gno è questa: poni la in*

:§:

tempo un pò più le sto; che se ciò fa - i,

ti dà pia cer.

Segno $\frac{3}{4}$ del tempo *Tripla* detta *Minore*; e si batte questo come il primo.

Ca-

Canone a 3.

Segno del tempo *Tripla* di *Semiminime*; si batte come sopra.

Canone a 4.

Questa di Crome *manda pre stissimo; và ve lo-*
cis si mo, non du bi iar.

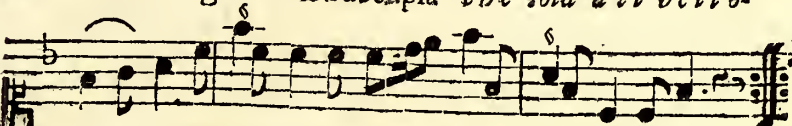
Segno del tempo *Tripla* di *Crome*: si batte come sopra.

Canone a 4.

Si regola la Se stu pla *anch' essa colla* Du-
pla; *e il se gno di battuta te lo dimostre rà.*

Segno del tempo *Sestupla* di *Semiminime* non usato dai Moderni. Si compie con due percussioni, una in battere, l' altra in levare.

Canone a 4.

E' Sestupla *ancor questa, in uso più dell' altra; ma*
battesi più lesta per farla tri pudiar.

Segno del tempo *Sestupla* di *Crome*; si regola come il sopraddetto.

Canone a 3.

Del Tempo Nonu pla *non si fan*

chiacchiere, battesi in Tripla a suon di

Nac che re. Quest' è quel tan - to,

che dir si può.

Segno del tempo *Nonupla*. Si regola con tre percussioni come la Tripla,

Canone a 4.

Or venga la Dodecupla *che sola à il bell'o-*

no re col tempo del mino re po tersi regolar.

Segno del tempo *Dodecupla* si compie anch' egli con quattro percussioni, due in battere, e due in levare, come il tempo *Ordinario*.

Canone a 3.

18. *Accidenti* nella musica sono que' segni, per i quali si conosce, se la nota debba essere in qualche guisa alterata.

19. In tre maniere si può alterare la nota, o per meglio dire il tuono della nota, cioè con accrescerla; con diminuirla; o con restituirla da accresciuta, o diminuita che essa è, al suo tuono naturale.

20. Tre dunque sono gli *Accidenti*, cioè B. *molle* ♭. *Diesis* ♯. B. *quadro* ♮.

21. Che però nelle *figure*, o *note* che essi prevengono, o sieno posti immediatamente avanti una *nota*, ovvero immediatamente presso la *chiave*, o nella *linea*, o nello *spazio*, produrranno sempre l' effetto che siegue.

Il ♭. indica che si deve calare mezza voce.
Il ✕. che si deve crescere mezza voce.
Il ♮. finalmente che si deve toglier via il ♭. o il ✕.

22. Si osservi soltanto, che se eglino vengon posti immediatamente dopo la *chiave*, o come suol dirsi in *chiave*, l' accrescimento, o decremento della mezza voce lo producono in tutte le note, che in appresso ritrovansi, o in ispazio, o in linea collocate, secondochè, o nello spazio, o nella linea sarà l' *Accidente* segnato, e ciò finchè non denoti l' Autore con qualche segno diverso, che la mutazione nell' *Accidente* egli brami. Se poi precedono qualche nota soltanto, allora in quella precisamente la mutazione di voce producesi, senza che lo stesso far si debba nelle note, che sieguono. L' uso però de' giorni nostri è, che le medesime note, le quali trovansi fra le due *stanghette* d' una battuta, richiedono gli *Accidenti* istessi della prima nota.

23. Oltre i tre divisati *accidenti* occorre alle volte servirsi di quello chiamato *Diesis Enarmonico* formato in questa X guisa, il quale si pone dai moderni Compositori avanti a quella *nota* già segnata col primo ✕ *Diesis* per indicare, che la vogliono accresciuta di altra mezza voce.

Canone a 3.

24. Secondochè le *figure* della *musica*, ossieno le *note* sono alterate costantemente dagli *accidenti*, oppure senza di essi naturalmente si presentano, si dice la cantilena essere in un *tuono*, o nell' altro; onde *tuono* significa una regola, mercè di cui sappiamo, se la cantilena debba modularsi senz' *accidenti*, ovvero con essi, e con quanti di essi.

25. Essendosi osservato, che l' umana voce à certi limiti tanto ne' suoi profondi, che ne' proprj acuti, s' è venut' a formare una gradazione di tuoni, che ci denoti quant' espansione può essa avere; ma siccome s' è osservato inoltre, che la stessa voce non può naturalmente intuonare tutte queste corde, così quelle della gradazione riferita si sono divise, quasi dissi, in tante parti, una delle quali fu assegnata a chi poteva commodamente intuonare i più profondi, ma non i più acuti; altra a chi tal voce sortita aveva, che nè i profondi maggiori, nè gli acutissimi potea toccare ec. Per denotare dunque a chi fra' Musici destinata fosse quella, o quell' altra parte, fu necessario un segno, che per l' analogia che à colle chiavi materiali, dalle quali venghiamo in cognizione di ciò, che è nascosto, fu detto *Chiave*. Le *Chiavi* dunque tante esser dovranno, quante sono le porzioni, nelle quali fu divisa la gradazione della voce umana. Ma di ciò giova discorrerne nella parte seguente, in cui quelle notizie si danno, che stimansi necessarie, acciò il Leggitore non sappia soltanto la definizione de' termini musicali, ma s' innoltri ad intendere di questa scienza l' artificio mirabile.

Canone a 8. 9. 10. 11. 12.

SE-

SEZIONE I.

Del Setticlavio

Delle Chiavi

CAPITOLO I.

26. Le Chiavi nella musica sono sette, cioè di *Basso-Baritono — Tenore — Contralto — Mezzo-Soprano — Soprano* — e *Violino*. Queste vengono distinte l' una dall' altra in tre maniere, cioè dalla forma, dalla situazione nelle linee, e dalla lettera, o nome loro assegnato, come dalle seguenti figure si dimostra.

Di Basso - e Baritono -

E queste si chiamano col nome di F. *fa*, *ut*.

e queste col nome di C. *sol*, *fa*, *ut*.

Violino - e questa col nome di G. *sol*, *re*, *ut*.

27. In sette parti adunque fu divisa la gradazione (n. 25.) dell' umana voce, ed in queste sette noi abbiamo il *grave*, *me-*

medio, *acuto*, *sopracuto*, ed *acutissimo*. Osserviamo ora ciocchè non può omettersi per la retta intelligenza di questa divisione di voci.

28. Ciascuna delle riferite sette voci, com' è chiaro, à il suo grave, ed il proprio acuto, cioè la nota più profonda, e più alta, ch' essa può intuonare; ma il grave di ciascuna è in unisono con qualche corda della prima voce, ossia del Basso. Per esempio, il grave della seconda voce, ossia del Baritono, deve dare lo stesso tuono dell' *Alamirè* del Basso; ed è lo stesso che dire è in unisono con esso. Per non andare in lungo, il Basso dell' ultima voce, ossia del Violino è in unisono all' acuto, ossia al secondo D.la, sol, re del Basso. Ciò più chiaramente lo darà ad intendere la Tavola che siegue.

29. Queste *Chiavi* sono tutte collocate ripartitamente in qualche linea del rigo musicale, come si vede, ed in tal maniera distribuite, che ogn' una di esse abbia il maggior numero delle sue corde, o voci raccolte dentro lo stesso rigo: motivo per cui vennero distinte nelle maniere di sopra accennate: attesochè nella serie incominciata, per giugnere al suo termine, vengono esse gradatamente entrando quando incomincia il loro proporzionato *grave*, e giunte che sono alla *linea*, ove stà fissata la loro *Chiave*, ivi trovano la lettera, che spiega il loro nome; e questa lettera finalmente viene ad indicare la medesima voce, che ad essa corrisponde in tutte le altre precedenti *chiavi*, come potrà osservarsi nella seguente

T A V O L A

30. Che dimostra la serie delle sette *Chiavi*, ed ognuna di esse esprime il suo grave sino al rispettivo acuto, cosicchè tutt' insieme vanno a giugnere all' acutissimo.

Della lettura delle note, ossia del Solfeggio.

CAPITOLO II.

31. Dopo aver detto, che sette sono le Chiavi della musica, esige ora il buon ordine, che ad ognuna d' esse si assegni la propria Scala naturale, vale a dire una scala, che alterata non sia da accidenti. Ciò lo facciamo nella Tavola prima seguente. Ma perchè questi fondamentali principj giustamente si apprendano, distingua in primo luogo lo studente due sorta di Scale. Una dicesi *semplice*, l' altra *composta*. La prima, comechè consiste nelle sole sei note volgari dal *do* sino al *la*, non abbisogna di spiegazione. Alquanto astrusa è la seconda, ma speriamo di renderla facilissima colle seguenti osservazioni.

32. Noi assegnammo fin dal principio (n. 2. e 3.) sette lettere, alle quali nella musica corrispondono altrettante *note*, che ridotte alla pratica dir si possono voci. Ognuno intende, che se nel numerare tali sette lettere si vuol far ritorno a quella, da cui s' incominciò, fa duopo numerarne otto, giacchè allora la prima si viene a replicare di nuovo per ultima. Dunque se ciò facciasi, otto *note* si dovranno scrivere, ed in pratica formar si dovranno otto voci, che, come si disse, alle otto lettere corrispondono. Una scala dunque, che contenga queste otto voci, sarà quella,

che

che noi qui diciamo *composta*; e che, prendendo ancora il nome dalle voci, che contiene, si dice altresì di *ottava*.

33. Ma perchè la voce umana si può innalzare più di quello, che viene limitato dalle suddette otto note; perciò quando si vogliano le voci più acute, di nuovo si replica la stessa Scala, figurandoci il principio di quella che si ripete, dove termina la prima. Per esempio, son giunto colla mia *scala composta* per fino al secondo A; se questo lo considero come principio di una nuova Scala, potrò giugnere fino al terzo A, ossia alla decimaquinta voce; potrò giugnere fin' al quarto A, ossia alla vigesimaseconda voce ec., e così seguitando, potrò a mio piacere replicare la *scala composta*. Replicata che sia, ognuno osserva, che essa avrà, per esempio, due, o tre G, ed in conseguenza due, o tre note simili, che differiscono solo per la loro acutezza. Ed ecco l' origine di una gran parte dell' armonia musicale.

34. Dicesi *di una gran parte*, giacchè ossesvandosi da quei, che godono di un *ben costrutto orecchio*, che alla perfezione armonica non di rado molto conferisce il passaggio dimezzato da una voce all' altra, perciò delle riferite otto voci due furono cangiate in *semivoci* (o come altri dicono in *semituoni*) per potersene servire all' uopo. Era certamente in arbitrio degl' Inventori lo stabilire le semivoci dove più loro piaceva, per esempio, frà la *quarta*, e la *quinta*, frà la *sesta*, e la *settima* voce naturale; ma perchè si determinarono a collocarne una frà la *terza*, e la *quarta*, noi che ci approfittiamo de' loro ritrovati, dobbiamo anche in questo seguirli.

35. Osserviamo ora i nomi volgari delle riferite sei voci; sono essi *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Alla terza, e quarta lettera, ossia voce, corrisponde il *mi*, ed il *fa*; dunque già sappiamo, che frà il *mi*, ed il *fa* vi corre una sola mezza voce (n. 34.)

36. Inoltre per meglio compiere quell' armonia, a cui per così dire la natura stessa ci porta, s' è voluto, che la semivoce due volte s' incontrasse nella stessa *scala composta*; dunque per andare coerentemente a quel che diggià erasi stabilito, per necessità si dovettero due volte in otto voci far ricorrere il *mi*, ed il *fa*.

37. Ed eccoci insensibilmente al più difficile del *Setticlavio*, ma nello stesso tempo al più facile per chi à compreso ciocchè finora s' è detto: eccoci cioè all' origine di ciò, che in questa Scienza dicesi *mutazione*. *Per necessità* s' è detto, *fu d' uopo in otto voci far ricorrere due volte il mi*, ed il *fa*; dunque per necessità si dovettero nella stessa scala ripetere alcune delle stesse sillabe. Per effettuar ciò con qualche regola cosa àn fatto? An fissati due *fa*, uno nella lettera C. l' altro nel F. In ogni ottava sonovi necessariamente due C., ed un F. Dunque in ogni ottava s' incontreranno tre *fa*; uno di questi, cioè il primo non avrà innanzi il *mi*; altrimenti non sarebbe più la prima nota della scala; e perciò equivale al *do* di una scala, che intendasi ivi incominciare.

38. Ma ogni scala intendesi in realtà incominciare da un *fa*, sù del quale due cose debbono osservarsi, primo che sarà un *fa*, il quale compete al C. *sol fa*, *ut*, e non all' F. *fa*, *ut*, giacchè nell' ordine alfabetico delle lettere ritroviamo prima il C., e dopo l' F. In secondo luogo poi è necessario, che in quel primo *fa* non diciamo *fa*, ma *do*, altrimenti non s' incomincierebbe mai una perfetta scala. Per la prima ragione dicono i Musici, che il C. *sol*, *fa*, *ut* è la nota fondamentale di tutte le Scale. Per ritornare or dunque al nostro proposito, s' incominci, come si è detto, la scala del C. *sol*, *fa*, *ut*, ed in questa lettera dicasi *do*, e non *fa*, altrimenti ognun vede, che volendo giugnere al F. se anderemo sempre coll' ordine naturale delle sillabe, quando saremo al F. ci troveremo non già col *fa*, ma col *do*, cioè avremo detto *fa*, *sol*, *la*, *do*; ma dobbiamo ritrovarci col *fa*; dunque diremo *do*, oppure (che in sostanza è lo stesso) *fa*, *re*, *mi*, *fa*; e se vogliamo ritornare al C. d' onde siamo partiti, diremo *fa*, *la*, *sol*, *fa*. Questa, come ognun vede, dicesi *mutazione di quarta*, perchè si raggira nel corso di quattro note.

39. Se poi, giunti che siamo all' F. vogliamo proseguire la nostra scala per portarci a trovare l' altro C. in ottava col primo, d' onde abbiamo incominciato, avendo già nel F. detto il *fa*, se continuassimo colle sillabe sin' al loro fine, e dopo le ripetessimo, si direbbe *fa*, *sol*, *la*, *do*, *re*;

dun-

dunque giunti al C. gli daremmo il nome di *re*; ma secondo lo stabilito di sopra deve dirsi *fa*; dunque faremo piuttosto la mutazione così: *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*. Ecco la *mutazione*, che prendendo il nome dal numero delle note intermedie, dicesi di *quinta*.

40. Con questa regola sarà sicuro il Principiante di poter egualmente intuonare i due Semituoni, mentre l' assuefazione presa già nella *scala semplice* d' intuonare il primo colle sillabe *mi*, *fa*, gli darà facilità ad intuonare il secondo nella *scala composta*, non dovendo intuonarlo con sillabe diverse.

SEZIONE II.

De' Tuoni

CAPITOLO I.

41. Al n. 24. fu data una difinizione del *tuono*, mercè di cui si potesse intendere piuttosto cosa significar volesse quel nome, di quello che venisse spiegata la sostanza stessa della cosa. Ora è tempo, che, alquanto più c' innoltriamo a porre in chiaro questo punto, che a mio giudizio nè è il più facile, nè il più chiaramente spiegato da' Maestri nella musica. Questa voce *tuono*, a ben considerarne il suo volgare significato, può adattarsi e ad una sola nota musicale, ed a più. Per esempio io dico al Cantante: intuonatemi il *do*: egli l' intuona: lo prego acciocchè l' intuoni o più alto, o più basso, se l' ottengo, dico che à variato il tuono. Così il volgo l' intende, ma presso i Maestri di quest' arte la voce *tuono* ordinariamente ci esprime quella continuata gradazione di voci o fin' alla quarta (n. 34.) ovvero perfino alla settima senz' alterazione alcuna di accidenti; cosicchè se io incominciando la mia scala dal C. *sol*, *fa*, *ut*, giungo al F. *fa*, *ut*, ossia alla quar-

quarta, e non l'altero con un accidente, dico di continuare lo stesso tuono; ma se l'altero, ò variato tuono. Dicasi lo stesso della settima. Ma stante questa uniformità di nome *tuono*, che vien dato tanto all' intervallo che corre fra una voce e l' altra, quanto a questo del quale ora trattiamo, che vien formato di una gradazione continuata di più voci, potrebbe facilmente confondersi un coll' altro. Per ovviare dunque ad una siffatta confusione, io darò il nome di *voce*, o *semivoce* al primo; come feci al *n.* 24., e seguenti, e quello di *tuono* all' altro.

42. Ciò posto, facciamoci a spiegare tuttociò, che à luogo ne' *tuoni*. In primo luogo la sola *quarta*, e *settima* nella scala naturale sono alterabili con accidenti, mentre passandovi, per esempio, fra la terza, e la quarta una sola mezza voce (n. 34. 35.) io potrò ottimamente accrescere la quarta con un ✕ senza interrompere la gradazione naturale della voce umana, che è sempre o d' una voce intera, o di mezza voce, e non mai di una voce e mezza. Che se al contrario io volessi alterare, per esempio, la seconda, lo farei o col ✕, o col b. *molle*: se col ✕, ecco subito fra la prima, e la seconda un tuono, ossia una voce, ed una semivoce: se col b. *molle*, ecco parimenti fra la seconda, e la terza lo stesso sconcerto (Si consideri la virtù di questi due accidenti n. 21.). Ciocchè detto abbiamo della quarta, dicasi pure della settima, mentre fra essa, e l' ottava vi corre una semivoce; dunque la sola settima è alterabile, e non l' altre. Sarebbe certamente alterabile anche l' ottava come la quarta, ma queste non differiscono fra se, come ora diremo.

43. Siccome per altro la quarta, e la settima sono alterabili, così quella è alterabile soltanto col ✕, e questa solo col b. *molle*. Eccone la ragione. Se alla quarta si ponesse il b. *molle*, essa calerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la terza, e la quarta non vi corre che una semivoce; dunque diverrebbe terza, e perciò in vece di diminuirla, faremmo passaggio ad un' altra voce. Supponiamo ora, che alla settima si dasse il ✕, essa crescerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la settima e l' ottava non vi corre che mezza voce (n. 39) dunque diverrebbe ottava, ed eccoci nello stesso intrigo. Che se al contrario dò alla quarta il ✕, dalla terza ad essa vi correrà una sola voce, da essa alla quinta una semivoce. Se alla settima dò il b. *molle*, fra la sesta ed essa vi correrà una semivoce, fra essa e l' ottava un' intera voce; cioè non seguirà veruno degli accennati sconcerti, che seguirebbono, se si alterassero altre note (n. 42.) oppure se alla *quarta* il b. *molle*, ed alla *settima* si dasse il ✕.

44. Dal fin quì detto, tre cose si possono dedurre, primo, che anche la *terza* sarebbe alterabile col b. *molle*, e l' *ottava* col ✕; ma se si osservi ciocchè fu detto della scala composta (n. 35. 36. e 37.) si vedrà, che la *settima* è la *terza* ripetuta, e l' *ottava* non differisce dalla *quarta* parimenti ripetuta; onde ciocchè si è detto dell' une si può dire dell' altre.

45. Secondariamente dicono benissimo i Musici, che la *quarta* è di sua natura *minore*, e la settima *maggiore*. In fatti fra la quarta, e la quinta vi corre una voce; essendo la quarta *fa*, la quinta *sol*: fra la settima, e l' ottava vi corre una semivoce, mentre la settima è *mi*, l' ottava è *fa* (n. 38. e 39.) dunque è maggiore la differenza fra la quarta, e la quinta, di quello sia fra la settima, e l' ottava, ed in conseguenza è *minore* la quarta per rapporto alla quinta, ed è *maggiore* la settima per rapporto all' ottava.

46. Finalmente vorrei si osservasse, che se alla quarta si dà il ✕, essa diviene, o equivale, come vogliamo, alla settima: in fatti nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima *mi*; diamo ora il ✕ alla quarta, essa diviene *mi*, cioè la stessa che la settima. Per la stessa ragione quando alla settima diamo il b. *molle*, essa diviene quarta, e perchè? Perchè nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima è *mi*; ma la settima col b. *molle* diviene *fa*; dunque equivale alla quarta. Ciò sembra poco necessario a sapersi, ma ancora se ne vedrà il vantaggio.

47. Se si accresce la quarta col ✕, o la settima col b. *molle*, subito si muta *tuono*, e la ragione è chiara per la stessa difinizione del *tuono* (n. 41.) mentre immediatamente si varia la gradazione delle voci, che si è data alla Scala naturale, cioè nel luogo del *fa* dovremo dir *mi*, e nel luogo del *mi* dovremo dir *fa*, acciò il ✕, e b. *molle* producano il loro effetto,

8. Ma

48. Ma cangiandosi *tuono*, quale sarà il nuovo? Noi abbiamo detto, che alterandosi la quarta essa diviene, o equivale alla settima, ed alterandosi questa, essa diviene quarta (n. 46.). Si faccia dunque una scala, in cui la nota alterata occupi il suo nuovo luogo, e la prima lettera di questa scala m' indicherà il nuovo *tuono*, cioè, se si è alterata la quarta, la lettera che la siegue darà il nome al nuovo *tnono*: seppoi s' è alterata la settima, la lettera che era quarta diverrà fondamentale del nuovo *tuono*. Si osservi la tavola I. Io ò formata la mia scala in tuono di C. *solfaut*, che essendo senz' accidenti, è naturalissimo. Altero in essa la quarta, ossia F. *faut*: qual' è il nuovo tuono? Questa quarta alterata non è divenuta settima? Dunque faccio l' altra scala, e vi pongo per settima F. *faut*: secondo l' ordine naturale delle lettere, la prima, ossia la fondamentale è G. *solreut*; dunque il nuovo *tuono* sarà in G. *solreut*. Ora altero la settima, ossia B. *mi*. Qual' è il nuovo *tuono*? La settima alterata non equivale alla quarta? Dunque faccio una scala, in cui B. *mi* sia la quarta, e trovo, che in essa F. *faut* è la fondamentale; dunque il nuovo *tuono* è in F. *faut*: cioè alterata la quarta, il nuovo tuono è in quella che immediatamente dopo la siegue: alterata la settima, quella che era quarta forma il nuovo *tuono*. Tav. II.

49. Essendo dunque vero tutto ciò, che fin quì insegnato abbiamo, ne nasce, che i *tuoni* sarebbero 21. se altre circostanze non ponessero qualche maggior limite a questo numero. Imperocchè alle sette lettere naturali corrispondono 7. *tuoni*: ognuna di esse lettere può avere il suo ✕, ed il suo b. *molle*, ed in conseguenza fra tutte possono formare altri 14. *tuoni*, dunque il numero de' *tuoni* sarebbe per la numerazione delle lettere naturali, ed accidentate 21.

50. Mappure per due ragioni fa duopo restringere un tal numero. La prima ne toglie 5. e la seconda 4.; onde i *tuoni* restano a 12. Ecco la prima ragione. Ciascuna lettera, che venga alterata col ✕, è la stessa che la lettera seguente alterata col b. *molle*. Ogni picciola riflessione basta per intenderlo. Il C. ✕ differisce per sola mezza voce dal D. che gli vien dopo; dunque se a questo tolgo per mezzo del b. *molle* una mezza voce, resterà C. ✕. eguale a D. b. *molle*. Che però dal numero già stabilito de' *tuoni* si dovranno togliere questi cinque, cioè D b. E b. G b. A b. B b. che coincidono con C ✕. D ✕. F ✕. G ✕. A ✕, ed in conseguenza ecco ridotti i *tuoni* a 16. per la prima ragione. Venghiamo alla seconda. L' E, ed il B non si possono alterare col ✕: il C, ed F, non si possono alterare col b. *molle*: dunque ecco tolti altri 4. *tuoni*. Non si può dare il ✕ ad E, e B, perchè cadendo il *mi* in queste due lettere (n. 35. e seguenti), fra esse, e la seguente vi corre una sola mezza voce (n. 34. 35.). Dunque ponendovi il *diesis*, ed accresciute per conseguenza con una mezza voce si confonderebbero con quella che le siegue, e non avremmo più la scala, ma un salto. Non si può dare il b. *molle* a C, ed F, quasi per la stessa ragione, mentre fra C, e la sua antecedente B, fra F, ed E vi corre una sola mezza voce; sicchè se C, ed F si diminuissero per mezzo del b. *molle* d' una mezza voce, queste ricaderebbero ne' tuoni di B, ed E; che però non potendosi avere due nuovi *tuoni* in E, e B per mezzo del ✕; in C, ed F per mezzo del b. *molle*, i tuoni si scemano di 4. Dunque a capo. I *tuoni* sarebbero 21. cinque ne toglie la prima, quattro la seconda ragione: restano pertanto 12.

Si osservi per maggior chiarezza la tavola, che siegue.

Tuoni delle lettere naturali.	Tuoni delle lettere alterate col ♯.	Tuoni delle lettere alterate col b. molle
divario di un semituono	dà lo stesso che	
C.	♯C.	
D.	♯D.	♭D.
E.		♭E.
F.	♯F.	
G.	♯G.	♭G.
A.	♯A.	♭A.
B.		♭B.

51. S' è finora veduto per qual ragione; e quando un accidente ci fa variar di tuono: fa duopo, che ora vediamo qual effetto producano più accidenti, e qual ordine debbano fra loro conservare nel nascere, per dir così, che fanno. Giacchè ora parliamo de' *tuoni*, e loro stabilimento in genere, per non produrre confusione in chi legge quest' operetta, ci basterà di dire, che nulla impedisce, che un *tuono* mutato si muti di nuovo. Io per esempio ò veduto, che il *tuono* di C. *solfaut*, qualora soffra alterazione nella sua *quarta*, degenera in tuono di G. *solreut* (n. 48.): se a questo nuovo *tuono* io altero la quarta, cioè il C. *solfaut*, eccomi nel nuovo tuono del D. *lasolrè*; e se a questo ancora io altero la quarta, cioè il G. *solreut*, già sono nel nuovo tuono dell' A. *lamirè*. Tuttociò, che dicesi della *quarta*, si può dire ancora della *settima*.

52. Ma potendovi nella cantilena essere degli accidenti senza mutazione di tuono; dovendosi in ogni tuono mutare la lettura delle note, acciò i *mi*, ed i *fa* in quelle note soltanto cadano, che anno il ♯, ed il b. *molle* (n. 46.); dippiù potendosi raddoppiare i *tuoni* fino a 24. secondo che si dà a ciascuno la terza o maggiore, o minore, chi non vede da per se la difficoltà somma, che provare si dovrà nell' apprendere una pratica tanto intralciata: e da chi? Da que', che appena sapendo leggere l' alfabeto volgare, si applicano a questa Scienza insegnata per lo più da gente, che niuna ragione sà rendere di quella pratica materiale su cui interamente si fonda? Io adunque per porre il tutto in chiaro lume, e non ridurre la musica a scienza di pura memoria, ma di ragione ancora, proseguirò il trattato presente, e dividerò quel che resta a dirsi in tre altri Capi. Nel primo tratterò della variazione de' *tuoni* per gli *accidenti*. Tratterò nel secondo de' *tuoni in specie*. E faciliterò nel terzo la maniera del leggere le note in qualunque tuono.

CAPITOLO II.

Della variazione del tuono per gli accidenti.

53. Noi finora abbiam veduto, che i tuoni variano quando la *quarta*, e la *settima* vengono alterate (n. 46.), e che inoltre la quarta è alterabile solo col *diesis*, e la settima col b. *molle* (n. 43.). Dunque in qualunque altra nota cadano gli accidenti, il tuono non si muta; è necessario dunque, che indichiamo l' ordine, che questi accidenti conservano fra loro nel nascere, acciò possa subito distinguersi, se al tuono sostanzialmente appartengano, o nò. Discorriamo prima de tuoni nati dalla *quarta alterata*.

ARTICOLO I.

Della variazione del tuono per la Quarta alterata col Diesis.

54. Diasi un' occhiata alla Tavola I. In essa ò prima stesa una scala in tuono di C. *solfaut* senza alcun ♯ *diesis*: ecco dunque un tuono naturale; ma immediatamente appresso è alterata la *quarta*, ossia F. *faut*. Eccomi pertanto al tuono di G. *solreut* (n. 51.). Il tuono dunque di G. *solreut* deve per necessità avere un ♯ nell' F. *faut*.

A questo stesso tuono altero la sua *quarta*, che è C. *solfaut*. O subito il nuovo tuono in D. *lasolrè*. Dunque il tuono in D. *lasolrè* avrà indispensabilmente due ♯: vale a dire quello in F. *faut*, da cui è nato il tuono di G. *solreut*, e quello in C. *solfaut*, da cui esso nasce.

Al tuono ancora del D. *lasolrè* altero la *quarta*; questa è G. *solreut*. Mi si rende stabile il nuovo tuono in A. *lamirè*; dunque quanti ♯ avrà il tuono in A. *lamirè*? Tre, cioè li due che portava seco il D. *lasolrè* da cui nasce, ed il suo proprio in G. *solreut*. Sicchè il D. *lasolrè* non portava il

♯ in

※ F. *faut*, e C. *solfaut*? Egli non à il ※ in G. *solreut*? Dunque i tre suoi ※ saranno in F. in C. in G. Andiamo innanzi.

Dò il ※ al D. *lasolrè* quarta dell' A. *lamirè*: ecco il tuono in E. *lamì*. Quanti ※ questo avrà, e con qual' ordine? Quattro, cioè prima i tre che competevano al suo genitore, cioè all' A. *lamirè*, e poi il suo. Avrà dunque i ※ in F. in C. in G. in D.

E così continuando, nasceranno i tuoni di B. *mì* con cinque ※ in F. in C. in G. in D. in A. Quello di F. *faut* con sei ※ in F. in C. in G. in D. in A. in E. e finalmente quello di C. *solfaut* diesis (per distinguerlo dal naturale) con sette ※ in F. in C. in G. in D. iu A. in E. in B.

55. Se non erro, la cosa è per se stessa chiarissima, mentre un zotico soltanto stenterà a conoscere, che ogni tuono dopo il naturale à il suo proprio ※, e quello, o quelli del tuono, da cui (dopo l' alterazione della *quarta*) è nato.

56. Ogni ※ *diesis* dunque, che è fuori degli assegnati a' respettivi tuoni, è estraneo, non intrinseco al tuono. Per esempio, sono nel tuono di A. *lamirè*, e trovo il ※ in B. *mì*; questo dev' essere estraneo, perchè i *diesis* di A. *lamirè* sono soltanto in F. in C. in G. In appresso si scorgerà il vantaggio di questa osservazione.

57. Chi

ARTICOLO II.

Della variazione del tuono per la Settima alterata col b. *molle*.

57. Chi à ben capito quanto fu detto nel precedente articolo avrà appena bisogno di leggere ciocchè dicesi de' *tuoni* nati dalla *settima* alterata. Ciò non ostante si osservi la Tavola II. Ecco la prima scala, ossia *tuono* naturale di C. *solfaut*. Io ne altero col b. *molle* la *settima*, ossia B. *mì* (n. 46. e 47.): il tuono cade nella *quarta* di C. *solfaut*, ossia in F. *faut* (n. 48.) F. *faut* si presenta col b. *molle* in B. *mì*.

Al F. *faut* ancora altero la *settima*, vale a dire l' E. *lamì*: il tuono, che nasce sarà B. *mì*, ossia la quarta di F. *faut*, ed avrà due b. *molli*, cioè quello di F. *faut*, da cui è nato, ed il suo; valadire uno in B. *mì*, l' altro in E. *lamì*.

Colla stessa regola trovo il quarto tuono in E. *lamì* con tre b. *molli* in B. in E. in A. il quinto in A. *lamirè* con quattro b. *molli*, in B. in E. in A. in D. il sesto con cinque b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. Il settimo con sei b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. ec. e l' ottavo col primo C. *solfaut* ancor esso alterato dal b. *molle*.

58. Dunque ogni b. *molle*, che non coincide nel luogo degli assegnati a' tuoni respettivi, non è essenziale, ma accidentale al tuono (n. 56.).

59. Siccome dov' è il b. *molle* si dice *fa*, così i tuoni nati dalla *settima* alterata non si dicono nè in B. *mì*, nè in A. *lamirè*, ec. ma in B. *fà*, in E. *lafà*, in D. *lafà*, in G. *fà*, e l' ultimo in C. *fà*. Ma per non confondere con questo nuovo modo di parlare, li ò detti secondo il solito B. *mì*, E. *lamì* ec.

60. Non col solo b. *molle* si può alterare la *settima*, ma col ♮ *quadro* ancora; solo però nel caso, che la stessa settima fosse alterata già con un ♯; in fatti allora il ♮ *quadro* la restituirebbe alla sua giusta voce, ossia le toglierebbe la mezza voce accresciutale dal ♯, e perciò farebbe le veci del b. *molle*. Si osservi in questo caso, che allora il tuono si convertirebbe nel tuono, che lo precede. Per esempio, mi vien dato il tuono di G. *solreut*: la sua settima, ossia F. *faut* à il ♯; se io vi pongo il ♮ *quadro*, questa ritorna naturale; ma ritornando naturale, ritorna ancora al luogo dov' era prima che venisse alterata, cioè diviene quarta (n. 46.). Ora se il F. *faut* è la quarta del tuono, questo è tuono di C. *solfaut* naturale; dunque è vero che il tuono si muta in quello che lo precede. Si ponga il ♮ *quadro* nella settima dell' E. *lamì*, ossia nel D. *lasolrè*; diviene quarta; ma il D. *lasolrè* quarta non conviene, che all' A. *lamirè*; dunque ec. Per la stessa ragione, se si dasse il ♮ *quadro* alla quarta alterata col b. *molle*, il tuono farebbe ritorno al precedente, mentre in tal caso la quarta ritornerebbe ad essere settima (n. 46. e 47.) ed in conseguenza il tuono di prima.

CAPITOLO III.

De tuoni in specie.

61. Se la scala in qualunque tuono s' incomincia dal *do*, fra la prima, e la terza del tuono stesso vi correranno due intere voci, giacchè fra il *do*, ed il *re* ve n' à una, e fra il *re*, ed il *mi* un' altra (n. 35.); ma se al contrario io incominciassi dal *re*, fra la prima, e la terza vi sarebbe solo una voce, e mezza, mentre fra il *re*, ed il *mi* evvi una voce, ma fra il *mi*, e *fa* non ve n' à che mezza (n. 35.). Per questa ragione il primo si potrebbe dire *tuono di terza maggiore*, e l' altro *di terza minore*.

62. Quest' appunto s' è fatto nella musica: tutt' i tuoni divisati nel Capo precedente si sono suddivisi in due classi generali, cioè di *terza maggiore*, e di *terza minore*, non già assegnandone alcuni alla prima, ed altri alla seconda, ma sibbene ora dandogli la *terza maggiore*, ed ora la *minore*, ossia ora incominciando la loro scala dal *do*, ed ora dal *re*:

63. Se in questo trattato s' insegnassero i principj teoretici del suono, noi faremmo vedere con quanta ragione si sono divisi tutt' i tuoni nelle due suddivisate classi soltanto,

e non

e non in altre, per esempio di *quarta*, o di *quinta* maggiore, e minore; ma siccome ciò non interessa il Cantante che abbiamo preso ad istruire, così ci contentiamo d' indicare ciocchè s' è stabilito senza diffonderci sul perchè.

ARTICOLO I.

De' tuoni di terza maggiore.

64. Quando si osservi, che ogni tuono di questa specie incomincia invariabilmente la scala dalla sillaba *do* (n. 61.), e che la sua settima è immutabilmente maggiore (n. 45.), si è osservato quel tanto, che è necessario a sapersi dal semplice Cantante; onde sù questi tuoni non ci fermeremo di più.

AR-

ARTICOLO II.

De' tuoni di terza minore.

65. Noi abbiamo già detto (n. 61.), che i tuoni di terza minore ànno la loro scala, che incomincia dalle sillabe *re mi*, ec.: siccome dunque in ogni scala composta due volte ricorrer deve il semituono (n. 37.); è perciò necessario, che incominci il tuono di terza minore da quella lettera, da cui ascendendo si venga a replicare il *mì*; ma questo è posto nell' E. *lamì*, e B. *mì*; dunque in una di queste deve cadere il primo *mì*. Se io incomincio la mia scala (si osservi nella Tavola I. la scala di C. *solfaut* naturale) dal D. *lasolrè*, il *mi* cade sicuramente in E. *lamì*; ma che? dopo il F. *faut*, prima che giunga all' altro *mì*, ossia al B. *mì*, debbo dire *sol*, *rè*, *mì*, ed in conseguenza fare il tuono di terza maggiore; ecco pertanto una scala parte in terza maggiore, e parte in terza minore. Acciò dunque si possa a piacimento continuare il tuono di terza minore, sarà necessario, che io incominci la scala di questo dall' A. *lamirè*. In tal guisa cadranno i due *mì* in B. *mì*, ed in E. *lamì* sempre coll' intervallo di una voce, ed una semivoce fra la prima, e la terza, come appunto esige il tuono, acciò sia di terza minore (Si osservi la prima scala, che quì sotto esibisco,). Ora essendo A. *lamirè* la sesta del tuono naturale di C. *solfaut* in terza maggiore, benissimo s' intende ciocchè dicesi da' Maestri, cioè che ogni tuono di terza minore non solamente dipende, ma nasce dalla sesta voce del tuono di terza maggiore.

66. Dunque quegli stessi accidenti, che stabilmente competono a' tuoni di terza maggiore, competeranno ancora a quelli di terza minore.

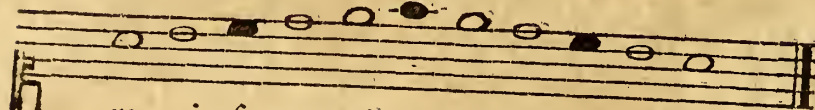
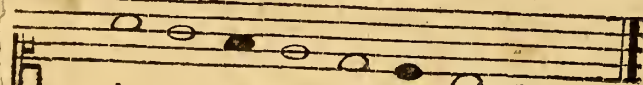
67. Qualche differenza però fra' primi, ed i secondi è notabile. In que' di terza maggiore la *settima* è invariabilmente maggiore (n. 45.); al contrario in questi si può mutare senza detrimento del tuono, sù cui s' è formata la cantilena: anzi deve farsi minore quando dopo essa ci allontaniamo dalla corda, sù della quale è stabilito il tuono: e solo si deve lasciar maggiore allorchè dopo la medesima an-

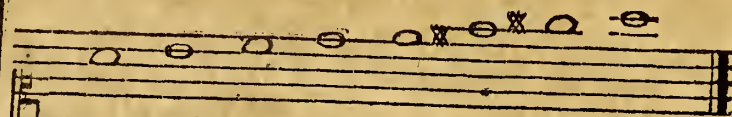
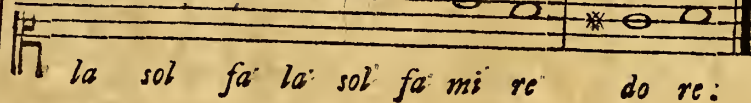
diamo incontro alla riferita nota fondamentale. Poco appresso ne dò un esempio pratico.

68. Inoltre non la sola *settima* dovrà essere maggiore quando di scala ci portiamo verso l' ottava (che si confonde colla prima del tuono) ma la *sesta* ancora dovrà accrescersi in tal caso di mezza voce, altrimenti essendo la *settima* maggiore, se tale non fosse ancora la *sesta*, da questa a quella vi sarebbe un salto di una voce e mezza.

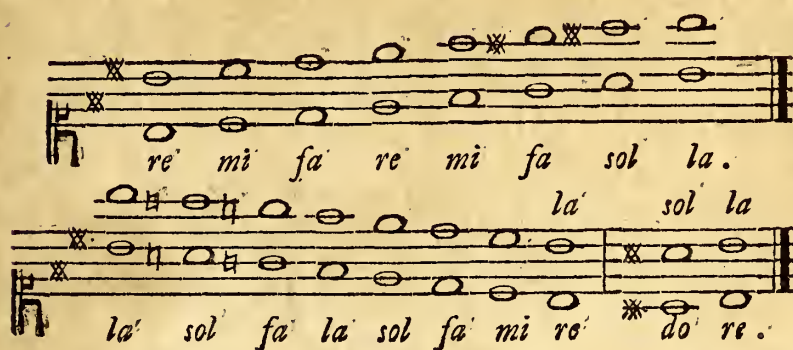
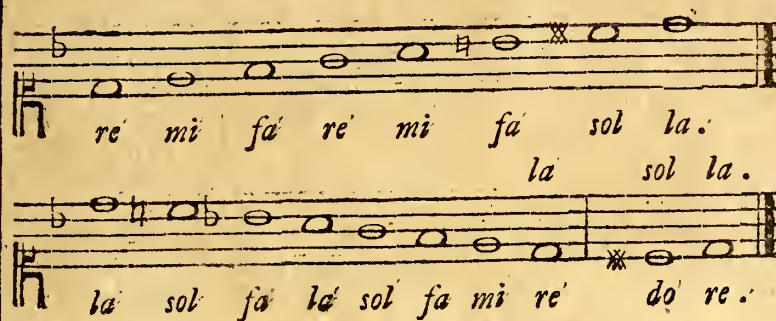
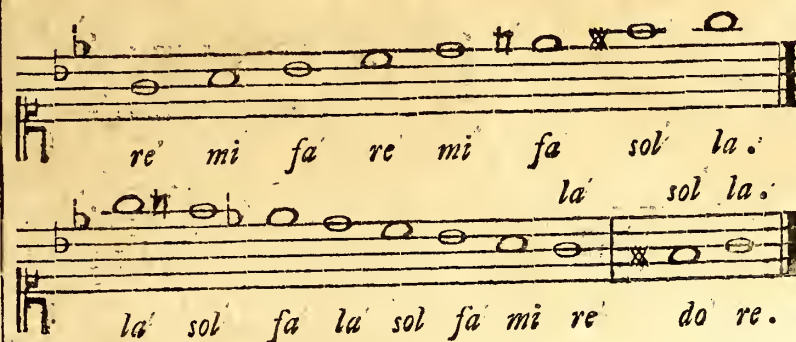
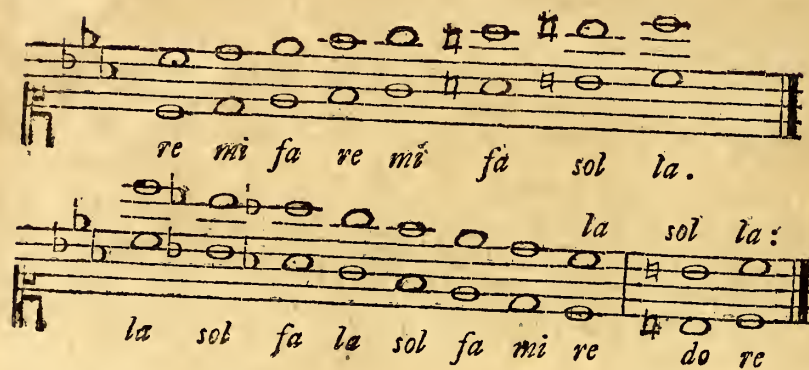
69. Quando però dall' ottava vogliamo fare ritorno alla prima, da cui incominciossi la scala, tanto alla *settima* che alla *sesta* dobbiamo togliere gli accennati accidenti, mentre allora allontanandosi dall' ottava, venghiamo a discostarci dalla prima, cui l' ottava equivale.

70. Acciò il fin quì detto vieppiù si renda palpabile, non sarà che bene mostrarne ora gli esempj. Io prendo in primo luogo la scala di C. *solfaut* terza maggiore, e da essa ne formo la scala di A. *lamirè* terza minore, ma prima colla scala semplice (n. 31.), acciò si veda quant' è vero, che se niun accidente compete al tuono di terza maggiore, niuno parimenti conviene a qnello di terza minore, che dal primo nasce (n. 65.).

ESEMPIO

71. Ma se poi non contenti di aver formata la scala semplice, vorremo giugnere all' ottava dell' A. *lamirè* sopracuto, allora saranno necessarj nell' ascendere i due ✵, uno nella *sesta*, e l' altro nella *settima* (n. 67. e 68.), e si dovranno togliere nel discendere (n. 69.).

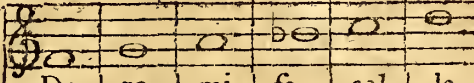
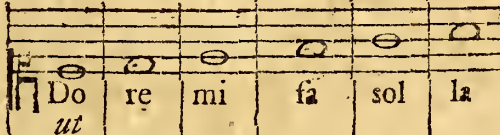
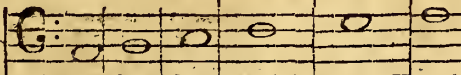
ESEMPIO

72. Il tuono dunque d' A. *lamirè* terza minore à relazione, e nasce da quello di C. *solfaut* terza maggiore. I seguenti esempj ci pongono parimenti sott' occhio le scale di tutti i tuoni in terza minore, e que' tuoni in terza maggiore da quali nascono. Io li ò posti collo stess' ordine, con cui abbiamo veduti nascere quelli di terza maggiore (n. 48. e 54.)

Scala in E. *lamì* terza minore.
A relazione con quella di G. *solreut* terza maggiore.

Scala in B. *mì* terza minore.
A relazione con quella del D. *lasolrè* terza maggiore.

Scala in D. *lasolrè* terza minore.
A relazione con quella di F. *faut* terza maggiore.

Scala in G. *solreut* terza minore.
A relazione con quella di B. *fà* terza maggiore.

Scala di C. *solfaut* terza minore.
A relazione con quella di E. *lafà* terza maggiore.

Scala in F. *faut* terza minore.
A relazione con quella di A. *lafà* terza maggiore.

Canone a 4.

73. Dopo aver veduto, che secondo la varietà del *tuono* varia ancora la lettura delle *note*, e per conseguenza la *Chiave*, caderà in acconcio di riflettere a quanto fu detto nel n. 3. sopra le *sillabe* in varie maniere combinate per formare il nome delle *lettere*, e si vedrà, che non furono elleno a caso in tal guisa disposte, ma con ogni matura riflessione ivi collocate. In fatti si dia un' occhiata alla Tav. seguente, in cui abbiamo insieme unito ciocchè appartiene al Canto fermo, ed al nostro Figurato, e si vedrà, che que' *nomi*, che dà alle *lettere* il primo per ragione di sua *natura*, del ♮ *quadro*, e del b. *molle*, di cui è suscettibile, li dà ancora il secondo per la variazione del *tuono*, e della *chiave*.

	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd
Proprietà di b. molle, F. faut. *fa* per natura -- *ut* per b. molle — G. solreut. *sol* per natura, - *re* per b. molle; ut per ♮ quadro											Do ut	re	mi	fa	sol	la
Proprietà di natura, Alamirè. *la* per natura: *mi* per b. molle: *re* per ♮ quadro								Do *ut*	re	mi	fa	sol	la			
Proprietà di ♮ quadro. B. fa ♮ mi. *fa* per b. molle: *mi* per ♮ quadro - C. solfaut. *sol* per b. molle: *fa* per ♮ quadro — *ut* per natura					Do ut	re	mi	fa	sol	la	nomi	nomi	nomi			
Proprietà di b. molle. D. lasolrè. *la* per b. molle: *sol* per ♮ quadro: *re* per natura				Do ut	re	mi	fa	sol	la	nomi						
Proprietà di natura. E. lamì. *la* per ♮ quadro: *mi* per natura.	Do	re	mi	fa	sol	la	nomi	nomi	nomi							
Sillabe	o ut			nomi	nomi	nomi										
Lettere	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd

CAPITOLO ULTIMO.

Del modo facile di solfeggiare in ogni tuono.

74. Dove trovasi il ♯ *diesis* ivi il *mì*, e dove il ♭. *molle* doversi dir *fa*, già l' abbiamo di sopra osservato (n. 46.); ma essendo 12. i tuoni (n 50.), ed in undici d' essi ritrovandosi o uno, o più ♯, o uno, o più ♭. *molli* (n. 54. e 57.): dippiù dandosi gli accidenti estranei al tuono (n. 56.), e dandosi quelli, che al tuono convengono di *terza minore* (n. 67., *e seguenti*): e dovendosi finalmente una scala formare per i tuoni di *terza maggiore*, un' altra per quelli di *terza minore* (n. 61. e 62.); qual confusione orribile non si produrrà mai nel capo dello Studente, se secondo tutte queste variazioni egli dovrà mutare lettura? Egli si troverà senza filo in un Laberinto più intralciato di quello Cretense:

Ma pure a fronte di tante difficoltà un buon metodo supera ogni confusione. Ecco dunque il filo d' Arianna per uscire da ogni impaccio.

75. *Regola* 1. ∽. O il tuono sia in *terza maggiore*, o sia in *terza minore*, la lettura della scala è la stessa. E perchè? Perchè gli accidenti che competono a' tuoni di *terza maggiore*, competono ancora agli altri (n. 66.); in conseguenza la stessa lettura (n. 70.).

76. *Regola* 2. ∽. Ma essendo accidentata la *sesta*, e la *settima* nel tuono di *terza minore* (n. 67. *e seguenti*), come si dovranno leggere? Come se non vi fossero i ♯ *diesis*; mentre non essendovi stabilmente, mutandone la lettura, ne nascerebbe confusione; basterà dunque che intuonando le note, si accrescano di mezza voce.

77. *Regola* 3. ∽. Negli esempj precedenti di *terza minore* (n. 71. e 72.) al fine d' ogni scala si sono aggiunte due note co' nomi di *do*, *re* sotto, e *sol*, *la* di sopra, acciò s' intenda, che dovendosi toccare o di scala, o di salto la nota accidentata posta immediatamente sotto la prima del tuono, è in arbitrio del Cantante darle de' due accennati qual nome più gli piace.

Regola 4. ∽. Circa gli accidenti, che non appartengono essenzialmente al tuono (n. 56. e 58.) si osservi la regola

seconda (n. 76.), cioè non si muti lettura di note; solo le accidentate si accrescano, o si diminuiscano di mezza voce secondo che ànno il ✕ *diesis*, o il ♭. *molle*.

79. *Regola* 5. ∞. La lettura di 12. tuoni in *terza maggiore* tutti fra loro diversi si riduce a saper leggere il solo tuono di C. *solfaut*, ma in sette chiavi.

Ciò non si può sufficientemente spiegare a parole; e perciò ò poste le due Tavole III. e IV. in fondo di questa prima parte, una delle quali mi dà le sette chiavi colle respettive scale naturali, e l' altra di rimpetto le medesime sette chiavi con assegnare a ciascuna i 12. tuoni (non si computa il naturale che stà nell' altra tavola) de' quali è suscettibile: m' indica inoltre come due tuoni si riducano ad un solo: e finalmente in qual chiave debba trasportare il suo solfeggio chi canta, quando avendo degli accidenti li vuol' evitare.

Io per esempio canto il Basso, e trovo nella mia chiave un ✕ *diesis*, oppure sei ♭. *molli*. Osservo la colonnetta quarta; nella cui nicchia superiore v' è scritto *Basso*: vedo dipoi nel primo spartimento la sua chiave con un ✕ *diesis*, e sei ♭. *molli*; sicchè conchiudo, che questi accidenti formano lo stesso tuono di G. *solreut*; e siccome trovo scritto, che in questo caso il *Basso legge il Soprano* mi pongo a leggere il mio solfeggio come se la mia chiave fosse di Soprano, e non fosse alterata da verun accidente. Figuriamo ora, che la mia parte sia di Tenore, trovo che nell' accennato tuono il *Tenore legge il Basso*, ed io leggo il mio solfeggio nella chiave di Basso senz' ombra di accidenti. Si può dare cosa più facile? Lo stesso discorso facciasi di tutte le altre chiavi.

80. Queste sono le difficoltà orribili, che seco porta il Setticlavio. *Risum teneatis amici*. Ci spiace quasi di aver incominciato questo trattato con un certo tuono difficile pieno di sostenutezza come si dovessero spiegare i teoremi più astrusi di Archimede, e gl' intrigati problemi di Pappo, quando che ora temiamo d' essere motteggiati coll' acuto sale del *parturient montes*, *nascetur ridiculus mus*. Ma cosa si à a fare? Abbiamo contro tutta la crocitante turba de' facili Maestri, che invaghiti da non sò qual seducente facilità d' insegnare, vorrebbero dare il bando a tutti gl' insegnamenti antichi. Essi credono di poter assuefare il Cantante ad intuonare senza difficoltà e note naturali, e note accidentate, o col ✕, o col ♭. *molle* senza variar mai la scala naturale: un *do* per essi diviene *mi*, diviene *fa*, diviene quel che essi bramano: e siccome fanno solfeggiare i loro Scuolari sempre coll' accompagnamento del clavicembalo, ed essendo facilissimo che un buon orecchio prenda quella stessa intuonazione che ode rumoreggiare nel suo timpano; così si persuadono, che senza tanti misterj musicali ottimamente cantar si possa anche senza strumento veruno. Ma quanto mai vanno eglino errati! E' troppo chiaro, che assuefatto il Cantante ad intuonare con una determinata voce il *mi*, a caso soltanto, oppure a tentone, darà la stessa voce al *fa*. Ragione è questa troppo evidente; ma diviene ancor più forte, qualora un' occhiata diasi all' esperienza. Io non vuò dire, che pochi presentemente danno una giusta intuonazione alle note. Se questo fosse, il pessimo metodo d' insegnare ne sarebbe fuor di dubbio la vera cagione: mi contenterò soltanto d' asserire con franchezza, che quanti ànno appreso a cantare con questo sconcertatissimo metodo, tuttodì si esperimentano inimici giurati di Giove: egli tuona, ed essi stuonano. Chi mi vuol negare questo fatto dia un' occhiata alla propria coscienza, e mi sappia dir poi se parlo di buona fede.

I migliori Maestri adunque ritenendo invariabilmente l' uso del *Setticlavio* ànno adottati due sistemi, che poco fra loro differiscono, e che qualora sieno ragionevolmente insegnati, riescono ambidue utilissimi. Il primo, ossia il più antico, è quello di cui dicesi inventore Guido Aretino, e di cui finora abbiamo fatto parola; onde se avvertasi, che egli fu inventato pel canto fermo, acciò nel *semituono* cadessero costantemente le due sillabe *mi*, e *fa*, è superfluo il parlarne più diffusamente.

L' altro, ossia il moderno, è quello che dicesi del *si*, valadire egli alle usuali antichissime sei sillabe aggiunge la settima, che chiama *si*, e dice *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, e crede in tal maniera di scemare moltissimo la difficoltà delle *mutazioni*.

E' egli buono questo nuovo metodo di solfeggiare? O' detto già che sì. Ma qual' è poi il migliore? L' antico, o il moderno? Certo se dovessi farmi trasportare da quella naturale inclinazione, che il clima stesso ci dona, io sarei pel moderno, poichè nato in Italia detta per antonomasia dal divino Dante il bel Paese del *sì*, non posso non sentirmi trasportato per un sistema, che sì spesso mi fa risuonare in bocca il dolce *sì*; mappure semmai saltasse in capo al buon Padre Apollo di far mè un gran Musico, io sarei sempre, senza pregiudizio del Moderno, pel sistema antico.

In fatti io non vi scorgo nel moderno quella tanto decantata facilità, che i nuovi Maestri si prefigono. Se cantare si dovesse sempre in tuono naturale, e senz' alcuno ancora di quegli *accidenti*, che non appartengono al tuono, il sistema del *sì* ci avrebbe appianata la più disastrosa via musicale; ma siccome il cantare senz' alcun accidente nè fondamentale, nè accidentale non è poi molto frequente; così debbono ancora i Moderni bene spesso far uso delle odiate mutazioni. Almeno dunque, dirà taluno, giova questo nuovo metodo nella scala naturale. Sì, anch' io il concedo, ma si osservi se questo picciol vantaggio può sostenere con qualch' equilibrio il confronto della confusione, che egli per altra parte ci arreca. Diasi un' occhiata alla Tav. V. In quella ò esposti li salti, che sono più frequenti nel solfeggio. Se mi servo del metodo antico, io nello stesso salto di *terza*, *quarta*, ec. proferisco invariabilmente le stesse sillabe. Si osservi la Tav. VI. Al contrario, quando adottar voglia il sistema del *sì*, quasi di continuo negli stessi salti proferir debbo sillabe diverse. Or siccome è troppo naturale, che alle sillabe stesse noi abbiamo affissa una data intuonazione, così è facilissimo intuonare i medesimi salti colle medesime sillabe, ed è all' opposto molto difficile intuonare lo stesso salto con sillabe diverse.

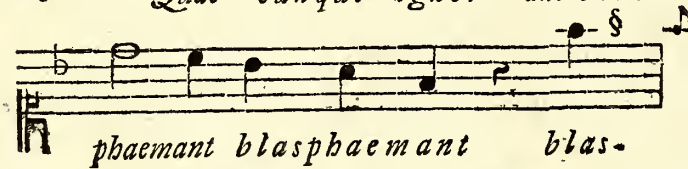
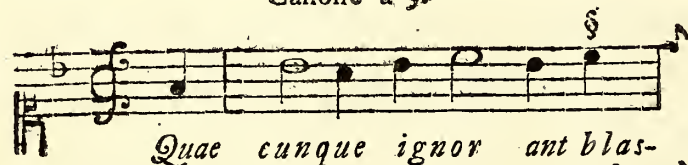
Ciò non ostante se queste forti ragioni non persuadono, io dirò di avere finora esposto quel sistema, che io stesso ò appreso, e che niuno finora à saputo sodamente dimostrare o incomodo, o cattivo. Lasciamo però tali brighe, giacchè tutte le dimostrazioni più evidenti, l' istessa unità della ragione non potrà mai impedire, che *unusquisque abundet in sensu suo*: a me basta, che il Setticlavio non sia quel divin libro, che vide chiuso con sette siggilli l' Estatico di Patmos.

Siccome quasi in ogni scienza, che poi riducesi a pratica, nulla giova quella senza un continuato esercizio: e la Musica più forse di ogni altra tende al sensibile, ed in conseguenza al pratico; così affine di esercitare con piacere i Principianti ò composte le seguenti parti, dalle quali ricaverassi l' applicazione di quanto finora fu detto in astratto.

Acciò per altro questa mia operetta rendasi universale anche a dispetto dei due sistemi, delle *mutazioni* cioè, e del *sì*, ò stimato bene di proporre tanto nelle scale, quanto nell' esercizio sopra le sette chiavi l' una, e l' altra lettura. Chi crederà opportuno d' insegnare allo Scuolaro secondo il metodo antico vi rinverrà le *mutazioni*: chi al contrario vorrà istruirlo secondo il moderno troverà esposto anche il solfeggio col *sì*.

46

Canone a 4.
Qui finisce la Teorica. Or preparati alla
prattica; ma quest' è la parte istorica.
sprezza ogn' un quel che non sà.

Canone a 3.
Quae cunque ignor ant blas-
phaemant blasphaemant blas-
phaemant.

INDICE
DELLE SEZIONI, CAPITOLI, ED ARTICOLI.

INDICE DE' NOMI.

FINE DELLA PRIMA PARTE.

SCA-

Stabilimento d' ogni tuono in particolare, che produce la quarta alterata, e l' ordine successivo dal primo ✕ diesis, che nasce, fino al sesto.

TAV. II.

Stabilimento d' ogni tuono in particolare, che produce la settima alterata, e l' ordine successivo dal primo b molle, che nasce, fino al sesto.

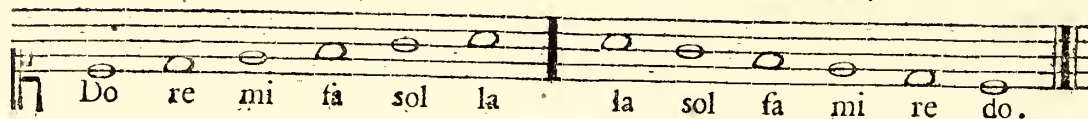
SCA-

Soprano
Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.
Fa
Contralto
Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.
Sol
Tenore
Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.
Fa
Basso
Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.
Sol
Baritono
Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.
Fa
Mezzo Soprano
Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.
Sol
Violino
Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do
Fa

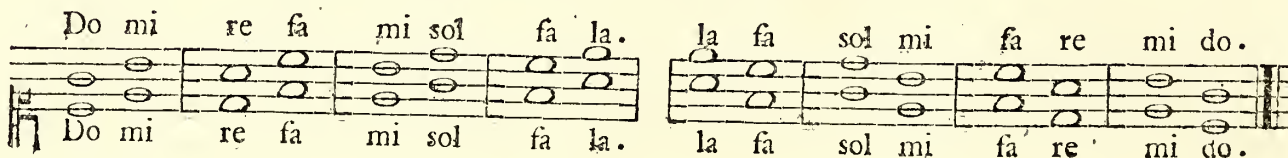
TAV. IV.

Si osservi la relazione che passa fra i ✠ diesis, ed i b. molli; e la facilità di rinvenire quale delle sette Chiavi debba leggersi incontrando li medesimi.

SISTEMA ANTICO.

ossia con mutazioni.

Scala composta con *mutazioni*.

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale,
i quali essendo composti dalli medesimi intervalli,
vengono perciò intuonati dalle medesime sillabe.

Salti di terza.

Salti di quarta.

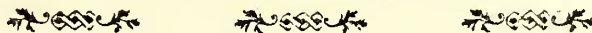
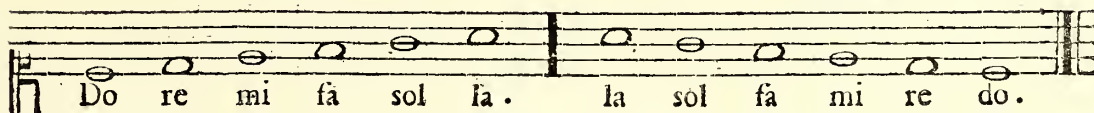
Salti di quinta.

la re sol do.
la re sol do.

Salti di sesta.

Do la.
Do la.

SISTEMA MODERNO.

ossia senza mutazioni.

Scala composta senza *mutazioni*.

Do re mi fa sol la sì do re mi. mi re dò sì la sol fa mi re do.

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale, i quali benchè composti dalli medesimi intervalli, pure vengono intuonati con sillabe diverse.

Salti di terza.

sol si la do si re do mi. mi do re si do la si sol.

do mi re fa mi sol fa la. la fa sol mi fa re mi do.

Salti di quarta.

sol do la re si mi. mi sì re la do sol.

do fa re sol mi la. la mi sol re fa do.

Salti di quinta.

sol re la mi. mi la re sol.

do sol re la. la re sol do.

Salti di sesta.

sol mi.

do la.

ELE-

PARTE PRIMA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma, ed al presente in quella del SANTO in Padova.

PARTE II.

IN ROMA MDCCLXXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,

PARTE SECONDA.

SERIE DELLE SCALE.

Sopra l' accompagnamento del Basso.

Il *Basso*, che vien posto per accompagnamento alle seguenti *Scale*, e *Solfeggi*, sembrerà a taluno non esser egli il vero fondamento, che servir deve di base alla parte cantante sotto la quale vien collocato, trovandosi questo in varj luoghi scarso di quella necessaria armonia, e cantilena, o moto, che sembra naturale poter egli formare sotto la parte che accompagna. Come altresì farà specie trovarlo fornito d' una numerazione aliena da quella, che usualmente si pratica nelle date corde del tuono, sul quale s' aggira.

Cesserà per altro l' ammirazione, quando questo tale si farà a considerare la *proprietà*, ed *essenza* del *Canone*, il quale ricerca, che essendo egli formato a due, o più voci, una di queste debba sempre far base all' altre in maniera tale, che fra loro abbiano a sostenersi senz' altro fondamento. Ammesso, e concesso questo principio, e dovendo nel nostro caso dare un ajuto d' accompagnamento col *Basso* a' seguenti *Canoni*, si è procurato formar di esso una nuova *base*, che sostenga ogni solfeggio, in qualunque maniera venga eseguito, cioè a solo, o con altre voci che formino il *Canone*, candogli un moto che sia cantabile, e fugga l' incontro d' uniformarsi con alcuna di esse voci.

Sopra tal riflesso dunque potrà dirsi essere il detto *Basso* un fondamento accessorio ad altro fondamento, che porta seco la parte che apparisce, venendo questa eseguita a più d' una voce.

Scala semplice colla corrispondenza dell' ottava.

Serve ancora alla lettura moderna.

Prat-

Pratica delle Mutazioni.

La stessa per la lettura moderna.

Scala di Minime composta dalle notate Mutazioni colla corrispondenza dell' ottava al di sopra.
Canone
a due.
Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol
re mi fa fa mi la sol fa la sol fa mi la
sol fa mi re do fa mi fa.

La

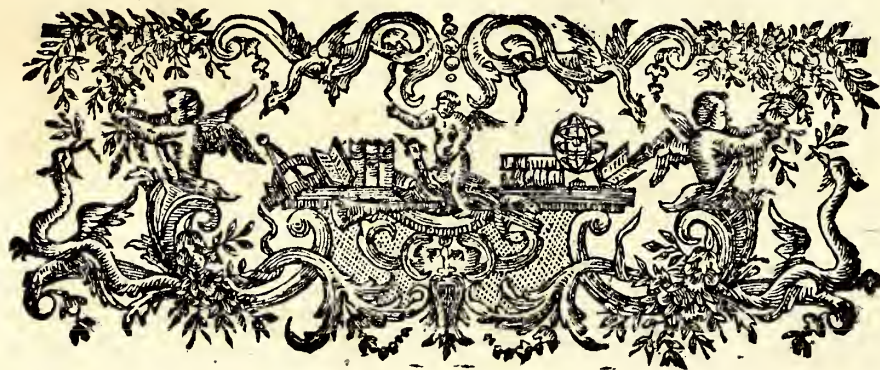
La medesima colla lettura moderna.

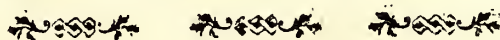
Scala di Semiminime.
Canone
a due.
Scala di Semiminime, e Crome.
Canone
a due.

La medesima col Punto.
Canone
a due.
La medesima che incomincia il Canone dopo un quarto.
Canone
a due.
Scala di Crome colla Pausa.
Canone
a due.

La medesima framezzata da *Punti*, e *legature*.
Canone
a due.
La medesima, che incomincia il Canone dopo *un respiro*.
Canone
a due.
La medesima framezzata da *punti*, e *Legature*.
Canone
a due.
Scala di semicrome.
Canone
a due.

La medesima con *Pause*.

Canone a due.

DELLE SINCOPI.

Sincope, o nota sincopata nella musica significa una nota, o figura partecipe di due parti di battuta, una in levare, l' altra in battere, e vice versa.

SCALA SINCOPATA.

Sca-

Scala sincopata di minor valore, con vario Tempo, e Pause.

La medesima in vario modo, e senza Pause.
Canone
a due.
La medesima con Sincopi di minor valore.
Canone
a due.

Scale interrotte con variazione di Moto, e di Figure.

PRIMA.

TERZA.

QUARTA.

Scala, che in ristretto riassume tutte le passate.

24

Canone a due.

SERIE DELLI SALTI.

SALTI DI TERZA.

SALTI DI QUARTA.

SAL-

SALTI DI QUINTA.

SALTI DI SESTA.

SALTI DI SETTIMA.

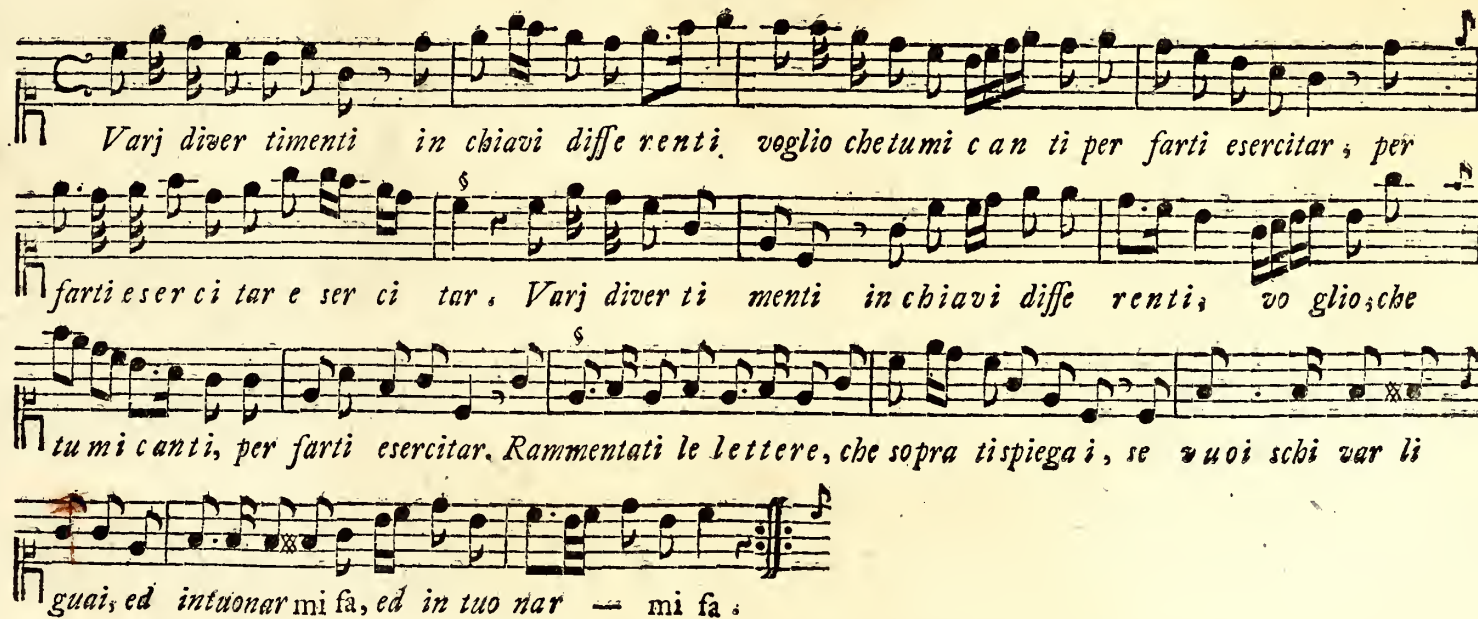
SALTI DI OTTAVA.

PER LA PRATICA

DELLE SETTE CHIAVI.

Sieguono quattordici Solfeggi col titolo di *Divertimenti* formati sopra le sette Chiavi, delle quali a sufficienza nella prima Parte fu trattato.

Indrizzati questi sono agli Studiosi, che nell' anziddette Chiavi vogliono ben fondarsi. Due per ogni Chiave se ne sono formati, quanto basta allo Studente per bene intendere colla pratica quel che si disse nei Cap. 1. e 2. della prima Parte sopra le stesse Chiavi. Il primo divertimento sarà in ogni Chiave il medesimo, portato però in diverso aspetto, sì per la variazione del Tempo, che per il vario scioglimento delle note, che ebbero luogo nello stesso una volta. Sul principio d' ogni Chiave, sopra la quale devesi cantare, si troverà la sua Scala naturale, e la Chiave del Soprano, che indica di quali, e quanti accidenti debba egli far uso nella medesima.

Il Basso d' accompagno è stabilito sopra il Tuono nel quale canta l' altra Parte, che si suppone di Soprano; che se mai volessero cantarsi da altra voce, potrà chi suona trasportare il detto Basso in quella data Chiave, che corrisponde agli Accidenti, i quali seco porta la Parte in tal caso Cantante; esempligrazia, nel primo Divertimento canta il Soprano nella sua Chiave naturale, ed il Basso parimenti suona nella sua; se questo avesse a servire per il Contralto, leggerebbe il Divertimento per un b. molle, dunque il Basso dovrebbe suonare nel Tuono di F. *faut*, fingendo che nel principio del suo rigo vi sia la Chiave del Soprano: Se cantar dovesse il Tenore, questo leggerebbe per due diesis, e fingendosi chi suona la Chiave del Mezzo-Soprano, viene ad eseguirlo nel Tuono del D. *lasolrè*. Se il Basso, leggerebbe questo per un diesis, e chi suona, servendosi della Chiave di Tenore, si troverà nel Tuono di G. *solreut*, ed ecco che ogni voce può eseguire tal Cantilena restando nel suo essere le stesse note, e commode ad esse voci.

Quanto si è detto di questo primo Divertimento, s' intenda per tutti gli altri; come ancora per tutte le Cantilene, ossieno Solfeggi, che sono in quest' Opera.

DIVERTIMENTI

SOPRA LE SETTE CHIAVI.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE DEL SOPRANO.

Canone
a due.

DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE DEL SOPRANO.

Canone
a due.
DI-

DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE DEL CONTRALTO.

SCALA

Canone
a due.

DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE DEL CONTRALTO.

34

Canone a due.

DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE DEL BARITONO.

SCALA

35

Canone a due.

Lettura moderna,
Do re mi fa sol la sì do re mi fa sol la.
La sol fa mi re do sì la sol fa mi re do.
Canone a due.

DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE DEL VIOLINO.

SCALA

Canone
a due.

DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE DEL VIOLINO.

Canone
a due,

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE DEL BASSO.

39

Canone a due.

DIVERTIMENTO SECONDO
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE DEL BASSO.

DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL TENORE.

SCALA

41

DIVERTIMENTO SECONDO SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE DEL TENORE.

42

DIVERTIMENTO PRIMO
SOPRA LA CHIAVE DEL MEZZO SOPRANO.

DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE

DEL MEZZO SOPRANO.

ALTRO ESERCIZIO SOPRA LE SETTE CHIAVI MODIFICATE DAGLI ACCIDENTI.

Se sufficiente non fosse l' esercizio, che questi Divertimenti ci ànno finora procurato sopra le sette Chiavi, eccone uno compito, e chiarissimo ne' seguenti solfeggi, che sebbene girino per tutt' i tuoni, pure non son composti che da pochissime battute di cantilena: il primo di sole quattro battute nel tempo *dupla*: il secondo di nove in quello di *tripla*, ristretto per brevità nel solo giro di sei tuoni, quanto è sufficiente allo Studioso per comprendere la necessaria lettura delle sette Chiavi.

L' artificio de' seguenti solfeggi consiste in questo, che il Cantante ad ogni numero incominci a replicare le stesse sillabe *la*, *fa*, *mi*, *re*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *re*, che dal primo numero disse fin' al secondo; queste servono al primo solfeggio. Nel secondo saranno *do*, *re*, *mi*, *re* ec. ma per mezzo delle *mutazioni* gli daranno tanti diversi tuoni, quanti sono i numeri.

Ciò facilmente s' intenderà, se dopo aver riflettuto, che dal principio della cantilena fin' al numero 2. si canta in tuono naturale, si darà un' occhiata alle scale poste nel principio d' ogni Divertimento, oppure alle Tavole III. e IV.

SOLFEGGIO PRIMO SOPRA IL GIRO DEI DODICI TUONI DI TERZA MINORE.

Canone
a due.
(1)
(2)
(3)
(4)

Canone
a due.

DEL
FALSETTO.

Dieci corde si dicono naturali a qualunque voce, perchè ordinariamente tutti i Cantanti giungono ad intuonarle con voce che suol dirsi *di petto*, e *sfogata*. Molti giungono ancora ad altre più elevate, ma per lo più dopo la decima incomincia ognuno quelle che si dicono *Soprannaturali*, ossieno di *Falsetto*: corde che quanto dilettano, se vengono ben formate, altrettanto dispiacciono, se malamente s' intuonano. Tutto per altro il bello del Falsetto è riposto in quella gradazione, che, la natura avendola osservata in ogni sua opera, rendesi dilettevole quando imitata venga dall' arte. La voce naturale, ossia di petto è in tutti piena, e forte: quella del Falsetto è esile, e dissimile molto dalla prima; se dunque senz' arte si faccia dall' un' all' altra un impensato passaggio, ecco tolta la necessaria continuata gradazione; ed ecco in sequela un cantare contro natura, e disgustoso perciò all' orecchio, che è parte della natura stessa.

Il Solfeggio che siegue à fatto vedere per esperienza quant' egli giovi alla formazione del dilettevole Falsetto.

Il Maestro quando vedrà franco il suo Discepolo nella di lui lettura, e vocalizzo, gliel vada alzando gradatamente di un mezzo tuono per volta, e vedrà, purchè non forzi con voce sfogata il Cantante, qual facilità questi anderà acquistando nelle volatine, ed in tutt' altro, che dal buon Falsetto dipende.

Innoltre, acciochè il Suonatore non provi la pena d' innalzare di un mezzo tuono la cantilena, s' è pensato a dargliene sott' occhio ogni necessario trasporto.

Canone a tre.
Se alla voce del Falset – to quella unir vorrai di petto, col se-
guen te solfeggietto prove rai quan – to ti ò
detto; e di più io ti prometto,
che agli acu – ti giunge –
rai.

48

SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL FALSETTO, E VOLATINE.

Canone a due,

TRAS-

E piú oltre se si vuole.

DEL TRILLO.

Abbiamo già osservato nella prima Parte pag. *6.* n. *9.* altro non essere il *Trillo* che un veloce solfeggio, o dibbattimento di due *Note* fra se contigue. In qualunque *Nota*, che abbia qualche sufficiente valore di *tempo*, sta in arbitrio, e piacere del Cantante formare il *Trillo*, ma specialmente in quelle che formano cadenza finale, ovvero che sono marcate con il segno della *Corona* 𝄐 chiamata la *Comune*. La maniera di farlo è questa. Fissata la voce su della *nota* che il Cantante vorrà trillare, passi immediatamente alla *nota* superiore, e non mai inferiore, quindi dibbatta velocemente queste due *note* fin che duri il valore, che seco porta la *nota* fissata, ossia principale; ma in quelle finali, o marcate con *Corona* potrà seguitarlo fin che vuole: dipoi passi ad intuonare la *nota* che segue, ed avrà formato il *Trillo*.

Su di questo nasce questione fra li Cantanti, se debba incominciare il veloce solfeggio dalla nota superiore che vi si aggiunge, o dalla principale già fissata colla voce. Qui non si vuol decidere cos' alcuna su d' una materia, che dipende totalmente dal buon gusto, e grazia del Cantante: basta solo addurne gli esempj, acciò s' intenda ciocchè controvertesi.

ESEMPIO.

In cui incomincia il Trillo dalla nota superiore.

ESEMPIO.

Che dà principio al Trillo nella nota fissata.

Non terminano nella passata contesa le quistioni sul *Trillo*. Vogliono i più, che le due *note* generatrici dello stesso debbano fra loro differire d' un *tuono* intero, ossia che la *nota* superiore sia distante un' intera voce dalla principale. Ma neppur ciò viene da tutti ammesso, e certamente non senza qualche ragione, mentre dicono alcuni: e se la *nota* che dicesi superiore, nel prendere un intero *tuono* formasse una relazione di *tritono* con quella che và attualmente modulando il suo compagno cantante, ovvero che rende qualche strumento che l' accompagna, si dovrebbero forse tormentare gli orecchi di chi ascolta solo per la servile pedanteria di non offendere il riferito precetto? Non sarà forse meglio in tal caso, che si adatti la voce di chi ci vuol dilettare alle corde che ricerca il *tuono* della cantilena?

Lo scioglimento di quest' altro problema si rimette al prudente arbitrio di chi deve consultare l' esperienza propria nel piacere ad altri. A quest' effetto per soddisfar tutti si pone quì d' appresso un solfeggio in cui si potrà esercitare chiunque la pensa a suo modo.

SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL TRILLO, E DARGLI PRINCIPIO IN VARIE MANIERE.

Canone

a due.

SOLFEGGIO

FORMATO DI APPOGGIATURE, E DI SINCOPI.

Nella prima parte pag. 6. n. 9. fu dato il segno delle Appoggiature; si ricorra dunque ad essa, e si vedrà quanto dicesi per far uso delle medesime.

Canone a 5.
Ecco il fin di questa par te, quel che
siegue più di letta. Che ne di ci di que-
st' arte? Bel la sì, ma fa su-
dar: bel la sì, ma fa su-
dar.

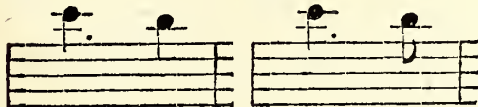
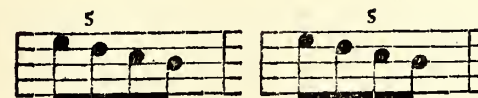
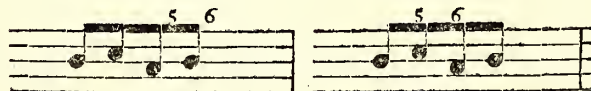
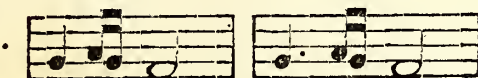
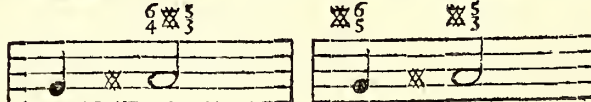
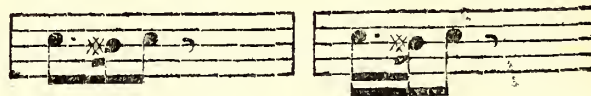
INDICE DELLA II. PARTE.

SERIE DELLE SCALE.

SERIE DE' SALTI.

DIVERTIMENTI.

SOLFEGGI.

PARTE SECONDA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

Nell' Indice . di sesta -- -- -- 25. | | -- -- -- 26. | di settima -- -- -- -- 27. | | -- -- -- -- 28. |

Serie de' Salti:

ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma, ed al presente in quella del SANTO in Padova.

PARTE III.

IN ROMA MDCCLXXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

PARTE TERZA.

Solfeggi a due, e tre voci sopra le Scale, e Salti.

SOLFEGGIO SOPRA LA SCALA.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LA SCALA,

tuonate ma intuo na te; co sì và bene: or vocalizza----------te. A-
nate
la sol fa
mi re do fa sol do fa.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI TERZA.
Canone a due.
Ma che forse il piacere d' imbrogliarmi vi prende te? Lo sen ti te, lo ve de te si dis-
tuona in verità. Già inteso mi avete. Sù dunque da bravo li salti di terza provia moci a
far.

AL-

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI TERZA.
Canone
a tre.
Ah! che fa - te? Fuor di
tuono mi por ta te. Ah! distuo - no! Deh torniamo a cominciar.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

và a meraviglia; Altro non vò altro non vò. Sol fa mi sol mi re do.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

Or scher-
zando me n' andrò, all' ottava rispondrò. Quel Bemolle deh! intuonate. State attento a ciò che
fate. Tanto acuto io non ascendo, bel ripiego, che ora io prendo. Per seguirvi in questo passo. Vi risponde qui nel Basso;
ma più giù non posso andar, or vi vengo a ri - trovar. Sol re mi fa mi la sol fa mi re.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

sis mi con duce fuor di tuono. Ah, che troppo lungi sono; Deh si torni a comin-
ciar. Ah, che troppo lungi sono; deh si torni a co- - minciar. Ma perchè? perchè vo-
ca-liz- - zate? Non stà bene, non si - gnor. Ma perchè non intuo-
nate, lo sentite siete fuor? Ma perchè non solfeggiate, ma perchè?

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

61

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

Canone a tre.

Ma questi salti m' anno sec ca to, son senza fiato per ve ri tà. M' anno sec-

cato son senza fiato per ve -- ri tà.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI SESTA.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI SESTA.

Canone a tre.

Oh! che sal ti ma le det ti ma le det ti
in tuo nar li chi po t r à? In tuo nar li chi potrà? Non è
po co averli detti; non è po co averli detti; ma con gran d i ffi - c o l t à; ma con
gran d i ffi - c o l t à.

SOL-

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI SETTIMA.

Canone a due.

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI SETTIMA.

Canone a tre.

:§:

Or via se gui te mi; ma a pas so len to, è sta te attento di non sbagliar. Chi fa da Bas so mi da rà il suo no; co sì lo passo sen za inciampar, ne zop pi car. Fa sol.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI D' OTTAVA.

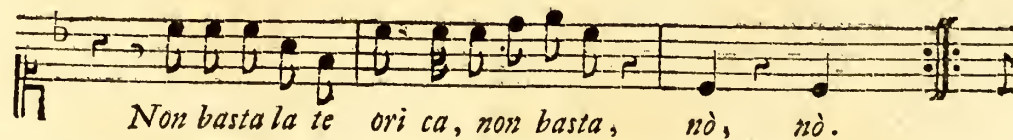
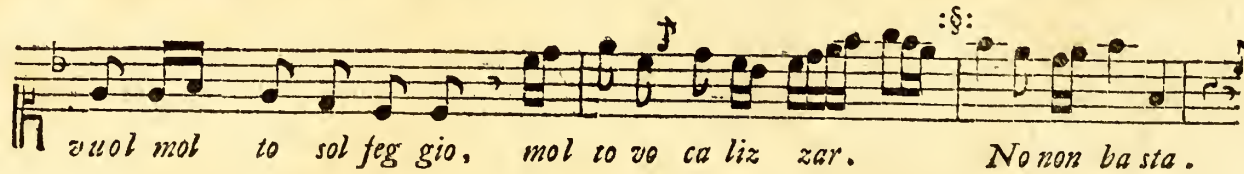
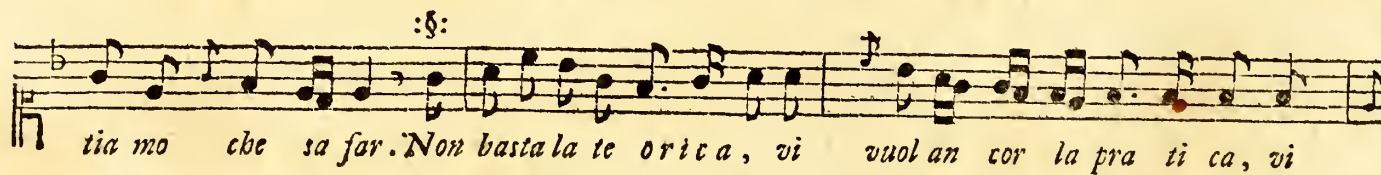
ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI D' OTTAVA.

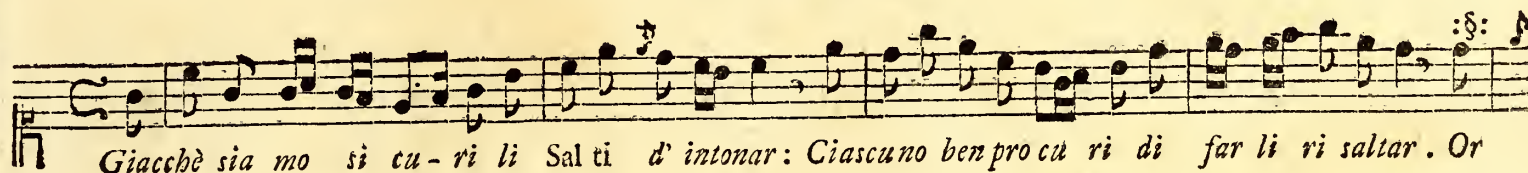
Canone a tre.
Questa sca la vi man ca va; e già v' era chi pen sa va di pro-
por la a tem po suo per non far vi sgo men tar, per non far vi
sgo men tar, e già v' era chi pen sa va chi pen sa va di pro-
por la a tem po suo per non far vi sgo men tar.
Colla lettura moderna.
La fa sì do sol la sol mi fa sì do sol la.
La sol do sì fa mi fa la sol do sì la.
SCA-

SCALA DI SEMITUONI.

SOLFDGGIO SOPRA LA SCALA DELLI SEMITUONI.

Già si sà che i Se mi-
tuo ni sem pre son diffi - col - to si, per un Gio va ne sca bro si, ep -
pur deb bon si intuo- nar. Men tre a chi tant' alto sa - le, egli è ver cioc chè si
di ce. Non bì so gnan più le Sca le per po ter ben sol feg giar.

Canone a tre,
Il Mu si co teorico è buono so lo a chiacchere; mettiamo lo col pratico, sen-
tia mo che sa far. Non basta la te orica, vi vuol an cor la pra ti ca, vi
vuol mol to sol feg gio, mol to vo ca liz zar. No non ba sta.
Non basta la te ori ca, non basta, nò, nò.

SOLFEGGI A DUE

Esenti da ogn' impegno di Scale, e Salti.

71
Canone
a due.
Ec co ci fi nal men te di que sti sal - ti al ter mi ne. Or pos sia mo al -
le - gra men te con di let - to sol - feggiar.
Ec co ci fi nal mente di que sti sal - ti al ter mi ne.
Or pos sia mo al le - gra men te con di let - to sol feg giar.

Or ſi ni ti i sal ti so no
cir - co lia mo un po co il to no.
Or pos sia mo alle - gra men te
con di let to sol - feg giar.
Or pos sia mo im man - ti nen te al pri mie ro
ri tor nar.

SOLFEGGIO SECONDO.
Canone
a due.

SOLFEGGIO TERZO.

di ver ti rà . Ed ancor ques to vi piace rà .
Ma questo udi te più modu la to sem bra più gra to dà più pia-
cer . Basta per o ra al-
tro non vo glio chiu dia mo il fo glio ba sta co sì ba sta ba sta co sì, co sì .

SOLFEGGIO QUARTO.

Da capo , se si vuole .

SOLFEGGIO QUINTO.

SOLFEGGIO SESTO.

SOLFEGGIO SETTIMO.
Canone
a due.

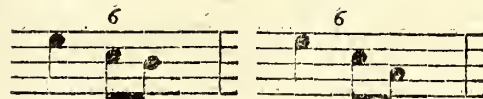
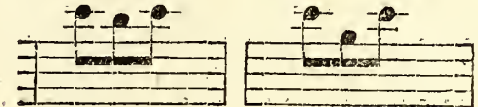
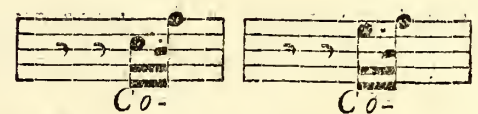
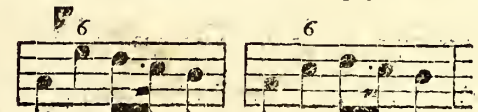
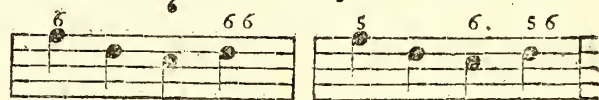
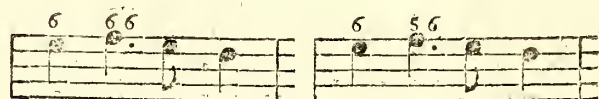
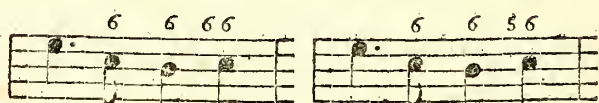
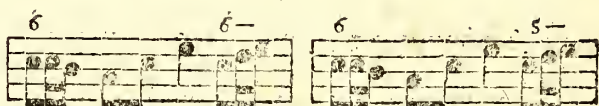
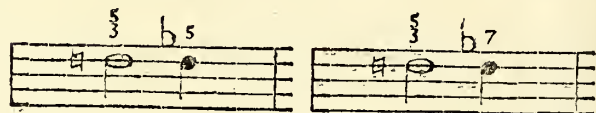
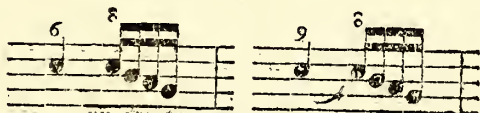
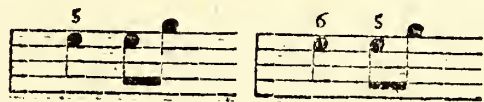
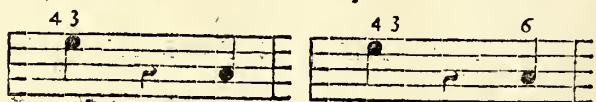
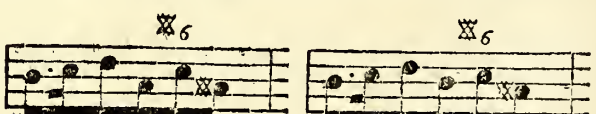
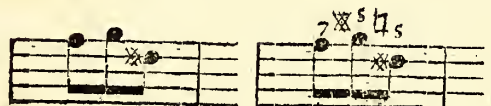
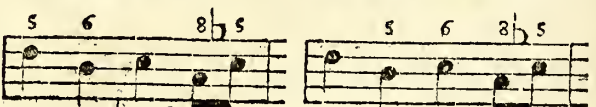
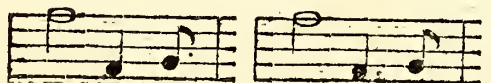
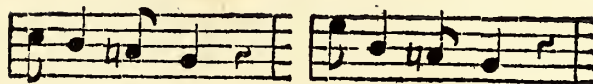
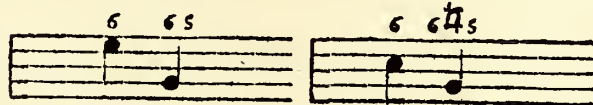
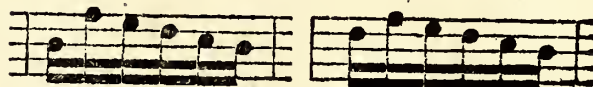
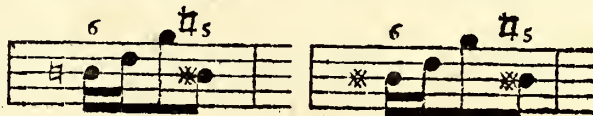
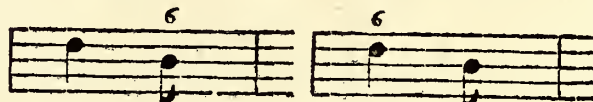
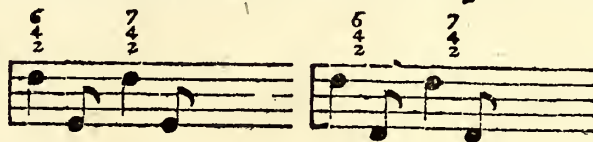
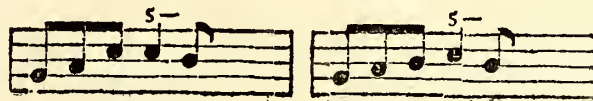
SOLFEGGIO OTTAVO.

SOLFEGGIO NONO.

SOLFEGGIO DECIMO, ED ULTIMO.

tar. Già li salti pos se dia mo, ed intuo niamo an cor. Tocc' a vo i, tocc' a vo i
or' a noi in si nu a re, la ma nie ra di can ta re, e la vo ce agi li tar a gi li tar.
Tocc' a vo i Si gnor Maestro or la vò ce agi li tar
tocc' a vo i la vo ce a gi litar a - gili - tar a gi li tar.

INDICE DELLA III. PARTE.

PARTE TERZA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

FALLI: CORREZIONI.
Pag. 16. rigo 8. batt. 2.
Pag: 19. rigo 2. batt. 4.
Pag. 20. rigo 4. batt. 9.
Pag. 24. rigo 4. batt. 4.
Pag. 25. rigo 6. batt. 7.
Pag. 28. rigo 7. batt. 4.
Pag. 28. rigo 6. batt. 9.
Pag. 30. rigo 3. batt. 8.
FALLI: CORREZIONI.
Pag. 32. rigo 4.
porla a tempo suo
porla a tempo suo
Pag. 33. rigo 6. batt. 8.
Pag. 34. rigo 4. batt. 1.
Pag. 36. rigo 2. batt. 3.
prati ca, vi
prati ca, vi
Pag. 38. rigo 2. batt. 2.
Pag. 38. rigo 6. batt. 9.
Pag. 41. rigo 6. batt. 6.
Pag. 43. rigo 5. batt. 6.
FAL-

FALLI: CORREZIONI.
Pag. 47. rigo 5. batt. 3.
Pag. 47. rigo 6. batt. 3.
Pag. 48. rigo 7. batt. 2.
Pag. 49. rigo 4. batt. 7.
Pag. 49. rigo 4. batt. 11.
Pag. 50. rigo 4. batt. 4.
Pag. 55. rigo 8. batt. 3.
FALLI: CORREZIONI.
Pag. 56. rigo 2. batt. 1.
Pag. 56. rigo 2. batt: 4.